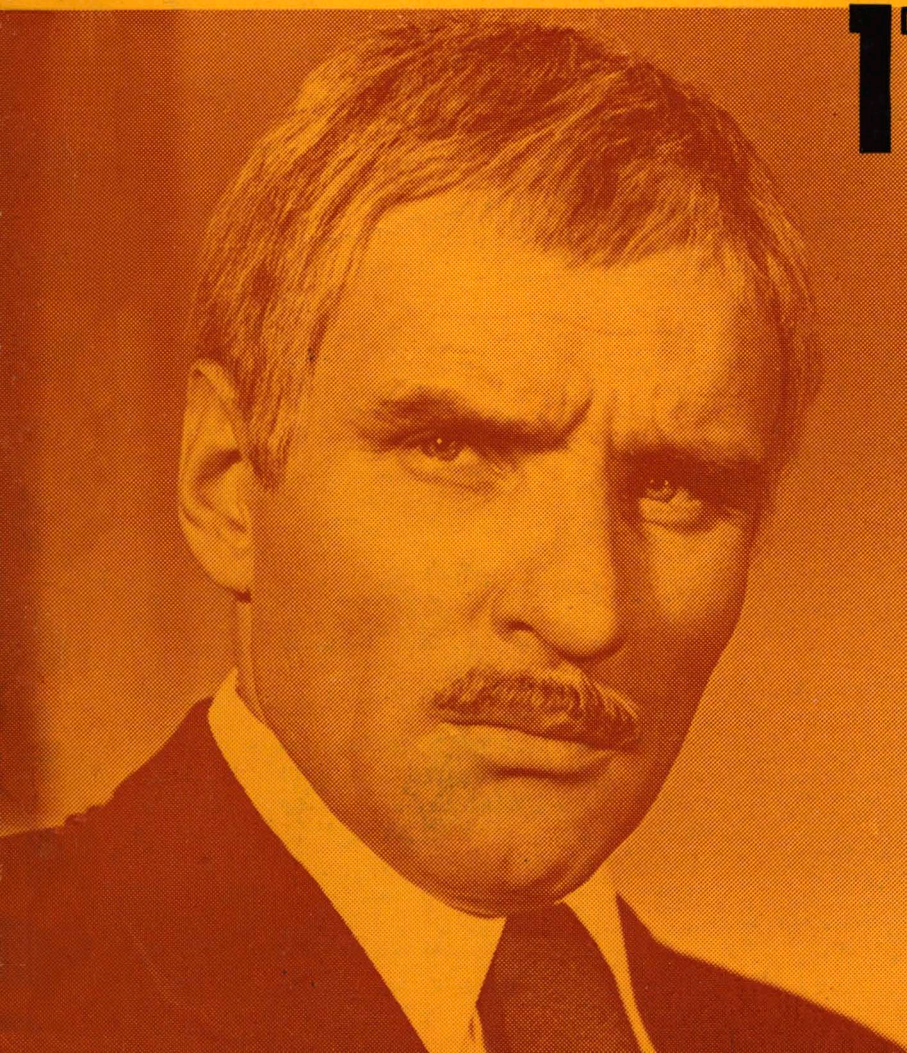
Искусство КИНО

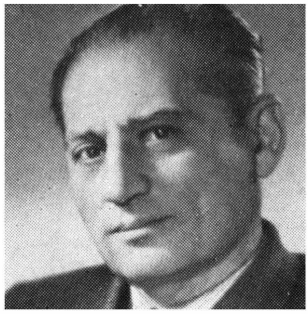
1976



Поздравляем

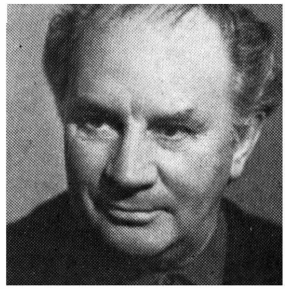
с 70-летием

Добровольского Виктора Николаевича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР, снявшегося в фильмах «Петр I», «Большая земля», «Подвиг разведчика», «Командир корабля», «Богатырь» идет в Марто», «Украденное счастье», «Щедрое лето», «Фата Моргана», «Без вести пропавший», «Люди моей долины», «Сейм выходит из берегов», «Игра без правил» и других



с 70-летием

Файнциммера Александра Михайловича, заслуженного деятеля искусств Белорусской ССР и Литовской ССР, лауреата Государственных премий СССР, режиссера-постановщика фильмов «Поручик Киже», «Балтийцы», «Танкер «Дербент», «Котовский», «За тех, кто в море», «Константин Заслонов», «Над Неманом рассвет», «Овод», «Девушка с гитарой», «Ночь без милосердия», «Спящий лев», «Далеко на Западе», «50×50», «Без права на ошибку» и других

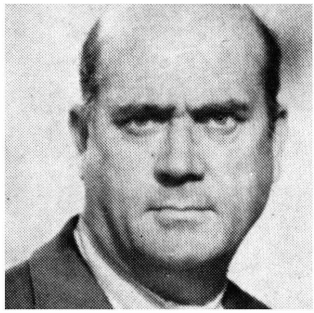


с 70-летием

Орлянкина Валентина Павловича, заслуженного деятеля искусств УССР, лауреата Государственной премии СССР, кинооператора, снимавшего документальные фильмы «Сталинград», «Битва за нашу Советскую Украину», «Путешествие в молодость», «Красные повязки», «Сын солдата», «Человек и небо», «Корабли не умирают», «Полонина», «Свитязь озеро», а также художественные фильмы «Богатырь» идет в Марто», «Звезды на крыльях»

с 50-летием

Франка Герцеля Вульфовича, сценариста и кинорежиссера, лауреата Государственной премии Латвийской ССР, постановщика документальных фильмов «Соленый хлеб», «Полдень», «Приговор», «Хроника районного городка», «Без легенд», «Четвертый председатель», «Судья», «Твой день зарплаты», «След души» «Радость бытия», «От кентавра» и других



с 50-летием

Фартусова Федора Алексеевича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР им. братьев Васильевых, кинооператора документальных фильмов «Лев Толстой», «Повесть о нефтяниках Каспия», «На Севере Дальнем», «Сахалинские лесорубы», «Рыбачка», «Пуск», «Нивхи», «Здесь Отчизна моя», «Осенний день», «Хабаровск — город на Амуре», «Океан, судьба моя» и других.

Искусство кино

1/1976

Ежемесячный журнал

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Кудин В. А.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
А. Солоницын в фильме «Там, за горизонтом» (режиссер Ю. Егоров, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького).

Содержание

Навстречу XXV съезду КПСС

1 — Поворот к современной теме
18 — Б. Павленок — Вместе со зрителем
29 — О присуждении Государственных премий СССР 1975 года в области литературы, искусства и архитектуры

Современность и экран

29 — Ан. Вартанов — Проблемы армянского кино
49 — В. Валуцкий — Сценарий пишется для экрана

Новые фильмы

54 — А. Тер-Григорян — Правда о маоизме
58 — Вячеслав Беляков — Труд души
67 — Н. Игнатьева — Разрушение замысла

Интервью между съемками

76 — Петр Проскурин — Барометр правды
77 — Евгений Матвеев — Верю в актерский кинематограф

Беседы за рабочим столом

79 — Г. Данелия — После «Афони»

Теория и история

91 — Эдуард Дубровский — Сценарий как модель социальной действительности

Проблемы века — проблемы художника

Спустя 80 лет...

108 — С. М. Эйзенштейн — ... Навстречу кино будущего
113 — Золтан Фабри — Завтра надо готовить сегодня
117 — Луи Дакен — В непрестанном движении
119 — Серджио Амидеи — Элитарное кино — нонсенс
121 — Ежи Коссак — С точки зрения социолога

Мемуары и публикации

123 — Ал. Романов — Он искал не сходства, а правды

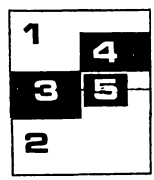
Издано о кинематографе

132 — Р. Юренев — И строгость и влюбленность...

За рубежом

136 — Николай Савицкий — Фильмы-соратники
162 — Георгий Капралов — «С доминантой на общество»
182 — Синерама
190 — Фильмография

На 3-й странице обложки —



1, 4 — кадры из фильма «Там, за горизонтом»;
2 — Алексей Седых — Г. Сайфулин. Людмила Руднева — А. Чухрай;
3 — Сергей Николаевич Руднев — В. Дворжецкий;
5 — Людмила Руднева — А. Чухрай, Дмитрий Жерехов — Ю. Богатырев.

Фото А. Конокотина

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Before the XXV Party Congress

Turn to the Modern Theme (p. 1).
The masters of «Lenfilm» discuss the evolution of the modern theme in the Soviet cinema, the development of Lenin's principles of the management of the art.

Boris Pavlienok — Together With the Spectators (p. 18.)
Article about the relationship of cinema and public.

The Time and the Screen

About the Awarding of the State Prizes of 1975 for Literature, Art and Arcitecture (p. 29.)

Anry Vartanov — The Problems of the Armenian Cinema (p. 29.)
Article about the modern Armenian cinema.

Vladimir Valutsky — A Script Is Being Written For the Screen. (p. 49.)
Notes of the scriptwriter about the nature of the script.

New Films

Alexandr Ter-Grygorian — The Truth About Maoism (p. 54.)
Review of the film «The Truth and the Untruth» (CSDF, 1975).

Viacheslav Beliakov — The Labour of the Soul (p. 58).
Review of the film «An Hour of the Apprenticeship» («Centrnauchfilm», 1974).

Nina Ignatieva — The Destruction of the Conception (p. 67.)
Review of the film «One Times One» («Lenfilm», 1974.)

Interview at the Shooting Site

Evgeny Matveev — I Do Believe in the Actor's Cinema (p. 77).

Piotr Proskurin — Barometer of the Truth (p. 76.)
The creators of the film «The Earthly Love» talk about the specific problems of making screen versions of the prose.

Talks at a Working Table

Georgy Danelia — After «Afonia» (p. 79).

Theory and History

Eduard Dubrovsky — Script as a Model of the Social Reality (p. 91.).
Article analyses the scripts of the documental films (Beginning see in «IK» 9,10, 11—1975).

Problems of the Time—Problems of the Artist

Sergey Eisenshtein — 80 Years After...
(...To Meet the Cinema of the Future) (p. 108).
Article of S. Eisenshtein, written in 1946. The first publication.

Soltan Fabri — Tomorrow Is Being Prepared Today. (p. 113).

Lui Daken — In the Permanent Movement (p. 117)

Sergio Amidei — Cinema for the Select — Nonsense (p. 119).

Egi Kossak — From the Standpoint of the Sociologist (p. 121.)
Notes of the Soviet and foreign cineasts on the modern cinema and its perspectives, devoted to the eightieth anniversary of its existence

Memoirs and Publications

Aleksey Romanov — He Was Searching for the Truth, Not for the Resemblance (p. 123.)
Article analyses the work of Vasily Shukshin.

Pubished on Cinema

Rostislav Yourenev — Both the Strictness and the Amorousness (p. 132).
Review of the book of Sergey Youtkevitch «Cinema Is The Truth 24 Sequences A Second» (M., «Iskusstvo», 1974).

Abroad

Nykolay Savitsky — Films—Companions (p. 136).
The Socialist Cinema at the IX International Film Festival in Moscow.

Georgy Kapralov — «With the Dominant to the Society» (p. 162)
Article about the cinema of the capitalist countries at the IX Film Festival in Moscow.
Cinerama (p. 182.)
Filmography (p. 190).

© Журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 20/X-1975 г. А14047. Подписано к печати 16/XII-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 56200 экз. Заказ 4170. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Поворот к современной теме

Первые результаты. Новые перспективы

За «круглым столом» «ИК» — кинематографисты «Ленфильма»

В поступательном движении нашего общества каждый съезд Коммунистической партии Советского Союза является не просто вехой, отмечающей новый этап этого движения, но и приобретает огромное значение в духовной жизни всех советских людей; к нему готовятся, как к празднику, ему посвящают лучшие свершения, мобилизуя на предсъездовской вахте все силы, все резервы, чтобы еще более весомым и значительным был трудовой подарок страны партийному съезду.

Но и этот всенародный трудовой подъем не исчерпывает понятия предсъездовской вахты. Нужно по-коммунистически требовательно оценить сделанное за минувшую пятилетку. Проанализировать, насколько полно и точно выполнены решения предыдущего партийного съезда, какие творческие усилия оказались наиболее плодотворными и результативными. Такой анализ ведется в эти дни во всех звеньях нашего общества — в промышленности, в экономике, в политике, в сельском хозяйстве, в науке, во всех областях культуры.

Этот всесторонний анализ необходим для того, чтобы учесть накопленный опыт, чтобы выявить еще не использованные резервы, чтобы верно оценить пройденный путь, пользуясь для этого единственно научными критериями — программой, выдвинутой XXIV съездом КПСС. Он необходим, чтобы успешнее двигаться дальше.

«Перед нами, товарищи, гигантские задачи,— говорил в своем выступлении на торжественном заседании, посвященном 250-летию Академии наук СССР Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев.— Речь идет о дальнейшем развитии всех сторон жизни советского общества — экономики, общественных отношений, сознания людей в направлении, которого требуют наши коммунистические идеалы, и на основе последних достижений науки и техники».

В этих преобразовательных процессах важнейшую роль призвано сыграть советское кинематографическое искусство,— смело вторгаясь в круг наиболее существенных для жизни нашего общества тем и проблем, стремясь могучими средствами художественного творчества в л и я т ь на сам ход этих процессов, оказывать глубокое воздействие на умы и души людей.

Для советского кинематографа программа, выработанная XXIV съездом КПСС, была боевой программой действий. Съезд, в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, констатировал тот важнейший для современного искусства факт, что «с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры».

В свете этого определяющего для деятельности каждого советского художника положения глубоко закономерным явилось то пристальное, повседневное внимание, которое наша партия уделяла развитию одного из

самых массовых современных искусств — кинематографа.

Минувшая пятилетка была ознаменована принятием Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», ставшего вдохновляющей программой для каждого советского кинематографиста на многие годы вперед. Дав всесторонний и по-партийному требовательный анализ состояния дел в нашем киноискусстве, Постановление ЦК КПСС ориентировало кинематографистов на смелое творческое освоение новых, более глубинных жизненных пластов, еще и еще раз напомнив, что генеральной темой для советского искусства была и остается тема современности.

Три года, минувшие после принятия Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», стали годами поворота в нашем экранном искусстве к современной теме, ознаменовались созданием фильмов, непосредственно вышедших на «передовую линию» времени — в них предприняты попытки художественного освоения новых явлений, проблем и героев, связанных с эпохой научно-технической революции. Эти фильмы коснулись общественных процессов, живых, незавершенных, находящихся в непрерывном и стремительном развитии, процессов, властно занимающих сегодня мысли миллионов людей. В лучших из этих фильмов самое массовое из искусств приняло непосредственное участие в главнейших процессах современности — и потому, несмотря на художественную неравноценность иных из этих лент, споры вокруг них нередко выходили далеко за рамки споров чисто эстетического значения. Дискуссии шли о явлениях ж и з н и; фильм становился весомым, убедительным аргументом в разговоре именно такого уровня.

Подытоживая пройденный за минувшую пятилетку путь, киностудии страны критически оценивают свой вклад в освоение современной темы, творчески требовательно анализируют методы и глубину художественного проникновения в жизнь, достигнутую фильмами последних лет. Сравнивают работы свои и своих товарищей по студии с работами своих коллег из других студий страны. Дух хорошего творческого соревнования всегда был характерен для нашего искусства; в годы, прошедшие после Постановления ЦК КПСС о кинематографии, он обрел новый смысл и новую энергию.

Среди студий, осуществивших поворот к самому широкому кругу современных тем, одно из видных мест занял «Ленфильм». За последние годы здесь было сделано несколько фильмов, отмеченных художнической смелостью в постановке жизненно важных проблем, глубиной и серьезностью авторских намерений в разработке сложнейших современных тем. Эти картины вызывали различные оценки критиков и зрителей. Ведь именно им неизменно предъявлялся наиболее высокий художественный счет, и по этому счету далеко не бесспорны были подчас их итоги. Но то, что эти итоги и эти поиски лежали, в лучших работах студии, на главном направлении, указанном нашему киноискусству партией, думается, не вызывает сомнения.

Именно поэтому один из предсъездовских маршрутов журнала был в город на Неве.

Здесь за «круглым столом» собрались ленинградские кинематографисты — режиссеры, сценаристы, руководители студии.

Круг вопросов, затронутых в беседе, был довольно широк. Это естественно: в свете новых задач, поставленных перед киноискусством, в новых масштабах, которыми теперь необходимо мыслить кинематографисту, новую, особую остроту приобретают, новым содержанием наполняются «вечные» проблемы художника. Всегда, во все времена прерогативой искусства было человековедение — но каждая эпоха предъявляет художнику свои требования. Задача «шагать со временем в одном строю» становится все более сложной, она включает в себя сегодня множество составных; закономерно, что, подводя итоги сделанному за минувшие годы, обобщая и анализируя, размышляя о наметившихся, крепнущих на глазах плодотворных тенденциях, о возрожденных, активно развивающихся традициях, художники вновь и вновь обращались к уз-

ловым вопросам творчества — к проблемам мировоззрения, жизненной позиции, проблемам героя и конфликта, проблемам масштабности произведения и его взаимоотношений со зрителем. Они говорили о своих трудностях, заботах, тревогах и сомнениях — и это тоже закономерно, ибо процессы художественного освоения современности во всей полноте ее проблематики, процессы, носящие сегодня во многом революционный характер, действительно, не развиваются по прямой линии. Они и сложны и трудны, и чтобы поступательное движение нашего искусства по указанному партией пути было еще более успешным, надо решительно избавляться от всего, что это движение тормозит. От теоретических неясностей. От организационных и технических трудностей. От всяческой робости. От непригодной для искусства прямолинейности и упрощенности в деле планирования, создания и оценки кинопроизведений. От идейной нетребовательности, робкой приверженности кинематографической «моде», поверхностности и эмпиризма, нередко ведущих к смещению жизненных перспектив, к утере политического компаса.

Предлагая сегодня эти размышления ленинградских кинематографистов вниманию читателей, мы, разумеется, не считаем разговор исчерпанным. Напротив — разговор только начинается. Пройдет месяц, и мы с волнением возьмем в руки газетные полосы с материалами XXV партийного съезда. И новые задачи, новые перспективы, намеченные съездом, определят все многообразнейшее содержание нашей жизни на ближайшие пять лет — срок исчезающе малый в масштабах истории, но неизмеримо огромный, если иметь в виду темпы нашего развития.

Эти темпы определят и дальнейший ход нашего киноискусства. Они потребуют новых творческих усилий, новых резервов и новой энергии — и здесь неоценимую роль будет играть накопленный опыт, славные, вечно живые и плодоносящие традиции советского кинематографа.

Сейчас же, в канун съезда, поразмыслим о том, как в нашем с е г о д н я ш н е м творчестве преломляются эти традиции и этот опыт, как претворяются в жизнь требования партии к советскому киноискусству.

Слово — кинематографистам Ленинграда.

За «круглым столом» «Искусства кино» — директор студии «Ленфильм» **В. Блинов**, главный редактор студии **Л. Варустин**, сценарист **А. Гельман**, режиссеры **И. Авербах**, **М. Ершов**, **В. Мельников**, **В. Трегубович**, **И. Шешуков**.

1. Черты кинопроцесса

Говорит главный редактор «Ленфильма» Л. В а р у с т и н:

— Пять лет, прошедшие со времени XXIV съезда партии, для советского кино были особенно важными и — теперь это можно сказать с полным правом — плодотворными. Прежде всего это определяется самим этапом, в который вступила наша страна — этапом развернутого строительства коммунизма, когда от нашего искусства требуются особенная глубина и зрелость, чуткость к процессам, происходящим в стране и в мире, умение оценивать и исследовать эти процессы с партийных позиций. Лишь такой уровень кинопроизведений позволяет нам не только правдиво о т р а ж а т ь современность, но и активно участвовать в решении ее проблем, в ее развитии, в л и я т ь на темпы этого развития — ибо искусство обладает способностью воздействовать на умы и души людей, строителей нового общества. В формировании нового человека этого общества художественному творчеству отведена чрезвычайно важная роль.

Все, кто работает в кинематографе, кому дороги его судьбы, его пути и его место в современном обществе, за минувшие годы особенно полно ощутили заботу партии о киноискусстве. Мы стали свидетелями поистине творческого развития в новых условиях фундаментальных принципов ленинского руководства искусством. В партийных документах, посвященных вопросам кинематографа, ощущалось высокое доверие партии к работникам советского кинематографа.

сочетающееся с требовательностью и принципиальностью в оценке важнейших процессов, происходящих в нашем кино. Внимание партии к кинематографу было повседневным — и оно было вдохновляющим, потому что партия ориентировала художников на смелый творческий поиск, она будила творческую мысль, открывала перспективы поистине увлекательные.

О глубине и серьезности процессов, которые развертываются сегодня в нашем кинематографе, можно судить уже по первым результатам, хотя надо, разумеется, отдавать себе отчет, что сделаны лишь первые шаги на этом направлении. Нам следует поэтому относиться к итогам нашей работы с максимальной требовательностью и критичностью — имея в виду высокие критерии, предложенные нам партией, и постоянно думая о дальнейшем совершенствовании и развитии наметившихся тенденций.

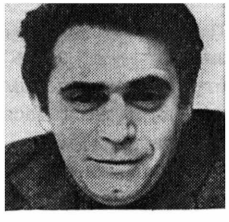
Практика искусства сложна. Процесс, о котором я говорю, конечно, не шел по гладкому асфальту — были на этом пути и свои противоречия, и свои поражения, из которых необходимо вынести урок. Но процесс этот шел по круто восходящей линии — мы ощущаем это и в жизни нашей студии. Сегодня почти 60 процентов ленфильмовских картин непосредственно посвящены теме современности; над современной проблематикой работают все ведущие мастера студии — И. Хейфиц, И. Авербах, Г. Панфилов, В. Мельников, С. Микаэлян и другие. С нею связано большинство режиссерских дебютов.

Если говорить о количественных показателях, то, мне думается, мы достигли оптимальной цифры. Ведь годовой план студии необходимо включает еще и фильмы на историческую, военно-патриотическую темы, ленты, входящие в цикл «Жизнь замечательных людей», экранизации классики, музыкальные, комедийные ленты... Современная тема ни в коей мере не должна вытеснять эти важные «рубрики» тематического плана — они должны органично дополнять ее. Важно только, чтобы произведения, посвященные любой из этих тем, сколь угодно удаленных во времени от наших дней, обязательно несли в себе современную мысль, актуальную и необходимую сегодня.

Принципиально важен вопрос о содержательности, о качестве произведений на современную тему.

Мне хочется с удовлетворением отметить, что сделаны серьезные шаги для возрождения на нашей студии художественной кинопублицистики, о необходимости которой особо говорилось в Постановлении ЦК КПСС. Эти фильмы уже вышли на экран, и громадный интерес зрителей к ним полностью подтвердил справедливость требований, выдвинутых партийным документом. Я имею в виду такие работы наших товарищей, как «Здесь наш дом» В. Соколова и, особенно, «Премия» А. Гельмана и С. Микаэляна. Традиции политического фильма будут продолжены новой работой В. Трегубовича «Доверие», посвященной ленинской теме.

Своеобразное преломление современная тематика получила в картинах «Монолог» И. Авербаха, «Прошу слова» Г. Панфилова, «Ксения — любимая жена Федора» В. Мельникова, «Старые стены» В. Трегубовича. Лучшие работы студии потому и стали лучшими, что в них художники впрямую



обратились к таким темам, как человек в труде, человек и его позиция, содержательность его жизни, человек и коллектив, человек и научно-техническая революция. Судьбы героев в них рассматриваются в тесной связи с главнейшими процессами жизни страны, жизни народа,— а ведь это единственный путь, позволяющий художнику через единичную судьбу героя осмыслить современность в каком-то важном ее аспекте.

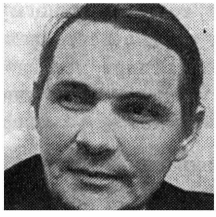
Разумеется, чисто количественные показатели в искусстве еще ни о чем не говорят. Сколь ни радостен для нас этот широкий прорыв мастеров студии к современной теме — он лишь один из слагаемых возможного успеха. Принципиально важно, в каком направлении идет поиск авторов. Не подменяется ли в их творчестве общественно значимое явлениями второстепенными? Не вытесняется ли красота жизни киношной «красивостью», подлинная конфликтность — мелодраматическим нагнетанием страстей? Наконец, насколько содержательного, интересного, насколько типического героя предлагает нам на рассмотрение фильм?

Годы, минувшие после Постановления ЦК КПСС, не случайно были отмечены появлением на наших экранах нового героя,— как его принято теперь называть, «героя эпохи НТР». Отвлекаясь сейчас от особенностей конкретного его воплощения, надо отметить, что герой этот очень активно вошел в сегодняшнее искусство — и это само по себе является результатом повышенного и вдумчивого внимания художников к современной теме. Потому что такой герой пришел в искусство из жизни. Его художественное исследование еще только начинается. Первые результаты вызывают глубинные и принципиально важные споры — и не только об искусстве, но прежде всего — о жизни. И в этом смысле мы вправе говорить о повышении активной роли сегодняшнего искусства в обществе.

Исследование такого героя было предпринято в нашем киноискусстве самым широким фронтом. Запечатлен тип нового инженера, командира производства Чешкова — героя, рожденного и воспитанного научно-технической революцией. Он нетерпим к старым методам хозяйствования и управления, связанным со штурмовщиной, процентоманией, производственной лихорадкой. Этот человек во многом действительно знаменует новый этап в развитии нашей экономики, нашей жизни, когда современное производство немыслимо без овладения научными методами руководства.

Что же касается конкретных личностных проявлений такого героя — то, по-видимому, возможны все новые и новые ракурсы взгляда на него, да и сам герой, если говорить о герое жизни, неисчерпаемо многообразен. Мы находимся лишь на подступах к его исследованию, об этом нельзя забывать. Ни Чешкова, ни его экранных собратьев не нужно возводить в некий абсолют — продолжение темы потребует от художников не меньшей смелости и глубины проникновения в жизнь, чем само открытие такого героя. Примером может служить фильм А. Гребнева и В. Трегубовича «Старые стены», где, в общем, тот

На снимках: В. Блинов, И. Авербах, Л. Варустин, А. Гельман, М. Ершов, В. Мельников, В. Трегубович, И. Шешуков



же круг проблем рассматривается в совершенно ином ракурсе, и Анна Георгиевна, героиня фильма, на мой взгляд, знаменует следующий шаг в исследовании «человека эпохи НТР».

Важным шагом в этом направлении стал фильм сценариста А. Гельмана и режиссера С. Микаэляна «Премия». Речь в нем идет не только о государственном и местническом понимании рабочей чести, но и выходит к спорам более широкого значения, к спорам о линии жизненного поведения, о позиции героя. Как сформулировал тему фильма один из наших режиссеров,— это картина о коммунистической принципиальности. Первые отзывы о фильме свидетельствуют, что его пафос оказался близким зрителям; картина также заставляет думать, вновь и вновь сверять каждое свое решение, каждый поступок с незыблемыми принципами нашей коммунистической нравственности.

Нас не может не радовать успех у зрителей ряда ленфильмовских картин, которым мы придавали первостепенное значение, и для появления которых было немало сделано как партийной организацией студии, так и ленинградским партийным руководством, повседневно помогавшим нам в освоении тем современности.

Однако, отдавая должное первым удачам на важнейшем для нас направлении, мы ни в коем случае не вправе успокаиваться. Во-первых, потому, что сделаны, подчеркиваю, лишь первые шаги, и главные поиски, главные глубины для нас еще впереди. Во-вторых, потому, что сегодняшняя продукция «Ленфильма» в целом пока еще никак не может похвалиться достаточно высоким общим уровнем. Слишком велик разрыв между нашими «плюсами» и «минусами», слишком разителен диапазон между успехами и неудачами. Рядом с «Премией» и «Монологом» в павильонах студии снимались и такие картины, как «А вы любили когда-нибудь?», «Последний день Помпеи», «Незнакомый наследник». Эти неудачи, точнее, уроки этих неудач должны быть предметом нашего серьезного внимания и наших забот. Невозможно ожидать, чтобы кинематограф выпускал на экран одни только шедевры, но по-прежнему вселяет тревогу недопустимо низкий уровень многих наших лент.

Мы думаем об этом. На студии сегодня возникли новые формы работы художественного совета, предполагающие повышенную требовательность на всех этапах производства фильма. За последние годы сложилась и оправдала себя практика кураторства молодых режиссеров ведущими мастерами студии. Партийная организация студии, ее руководство, ее художественная коллегия стараются направить интерес кинодраматургов и режиссеров на глубинное исследование наиболее важных тем народной жизни, наиболее существенных социальных процессов современности. Мы всерьез озабочены также многочисленными пока тематическими и жанровыми «прорехами», положением, когда на студии годами не создают произведения комедийного, музыкального или научно-фантастического жанров.

Еще несколько лет назад и зрители и пресса справедливо упрекали «Ленфильм» в том, что новые произведения студии, при всех их достоинствах, все же, как правило, оказывались много ниже того уровня, который определял фильмы, созданные здесь в годы первых пятилеток и ныне ставшие классикой советского кино. Я думаю, сегодня мы можем говорить о том, что за годы, минувшие после принятия Постановления ЦК КПСС о кинематографии, на студии немало сделано для творческого развития лучших ленфильмовских традиций — свидетельством тому появление произведений принципиально важных как в идейном, так и в художественном отношении. Нам безусловно есть чем отчитаться перед съездом партии. Но в еще большей степени нам необходимо самокритично и по-партийному требовательно думать о будущем. Если в лучших произведениях нам удалось выйти на передовые рубежи, то по-настоящему масштабное и глубокое, на уровне поставленных партией задач, художественное исследование современности для нашего кино еще впереди.

2. Герои времени — герои экрана

В. Трегубович. Время все в большей

степени выявляет то огромное значение, какое имели для развития нашего киноискусства партийные документы, посвященные кинематографии, и, в частности, Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Те первые итоги принципиальных для всего нашего искусства процессов, о которых говорил Л. Варустин,— лишь одно из многих свидетельств мобилизующего влияния Постановления на всю жизнь кинематографа. Наиболее воодушевляющим было то обстоятельство, что партийные документы нацеливали художников на решение все более сложных и масштабных задач — а ведь чем сложнее, тем интереснее! В этом сказались и доверие партии к художнику, и ее убежденность в способности советского искусства по-настоящему смело вторгаться в самые сложные проблемы, решительно во все сферы и области жизни — здесь и политика, и экономика, и мораль, и нравственность, здесь все, чем живет современный человек. Ни одна из этих сфер не может быть упущена искусством— без этого непременного условия экранный портрет современности будет обедненным и упрощенным.

И в этом смысле то внимание, которое партия проявила за минувшие годы к развитию нашего кинематографа, было тоже чрезвычайно плодотворным.

Фильмы на современную тему делать все труднее. Усложняется не только человек наших дней, потенциальный герой наших картин. И не только ситуации, в которых он находится, мир, в котором он живет. Неизмеримо вырос и зритель, для которого мы работаем. То же Постановление ЦК КПСС необыкновенно чутко отразило новое зрительское отношение к искусству, повышение требований к кинематографу.

Говоря о «золотых традициях» и нашего искусства, и «Ленфильма» в частности, нельзя забывать об этих важных процессах. Мне думается, глубоко закономерно, что лучшие фильмы о современности, какие бы аспекты жизни они ни затрагивали, неизменно становятся прежде всего подробным исследованием человека. В наши дни вообще неимоверно вырос интерес к исследованию человека и его внутреннего мира, к рассмотрению всех подробностей его поведения и — что очень важно — его жизненной позиции. Каковы бы ни были масштабы показанных на экране событий — если неинтересен характер, если личность стерта, если нет авторского отношения к позиции героя,— такая картина обречена, потому что грандиозностью и живописностью самими по себе зрителя сегодня поразить трудно.

Мне кажется, постоянно помня обо всем этом и уделяя самое серьезное внимание выбору материала для фильма, в оценке этого материала нам очень важно мыслить категориями искусства, а не формальными понятиями. Иначе мы чрезвычайно поверхностно поймем указание партии о роли современной темы в искусстве. Ведь знаем мы и такие случаи, когда тематический план выглядит чрезвычайно благополучно, в нем вроде бы все отражено — а реальные произведения, созданные по этому плану, оставляют зрителя холодным, важных тем и проблем касаются лишь поверхностно. Именно касаются, а не исследуют их. Констатируют, а не утверждают, не борются...

К сожалению, когда мы говорим о производственной теме, например, то нередко делаем упор на специальность героя, на качество и количество его экранных дел, предусмотренных сценарием. Мы забываем при этом, что такими вопросами занимается скорее научно-популярное кино. В художественном же кинематографе связь материала и темы, темы и проблематики гораздо более сложная и опосредованная.

Думается, успех «Премии» не только в том, что там подняты важные проблемы, но и в том, что эти проблемы выявлены через очень интересных людей. Каждый герой там представляет собою личность, за которой стоит очень многое. И это не просто спор о производственных проблемах — это спор жизненных позиций.

Равнодушие зрителя ко многим фильмам, по-моему, тем и объясняется, что их авторы пытались «выехать» только на масштабности, на значительности самой темы.

Здесь вновь надо бы вспомнить о самом существе лучших традиций «Ленфильма». Фильм «Встречный» был интересен не потому, что там впервые рассказали о «встречном плане», а потому прежде всего, к а к там вылеплен характер главного героя, мастера Бабченко. Ведь это сложный человек, совсем не такой уж гладкий и удобный. Порою он бывает несправедлив, несдержан — но эта сложность и делает его достоверным. Судим же мы его по главным его чертам — потому он и остался в нашей памяти подлинным героем своего времени. Не менее важна и обстановка, в которой он себя проявляет — сама атмосфера борьбы за «встречный». Но вне подробно и внимательно рассмотренного характера героя, вне его судьбы — не было бы в фильме ни этой атмосферы, ни самой его темы.

И. А в е р б а х. В. Трегубович затронул очень важную проблему. Нам, действительно, необходимо постоянно помнить, что самые грандиозные наши планы в искусстве могут быть осуществлены только через исследование человека. Не случайно кинематограф, пройдя через многие формальные искусы и поиски, в своих лучших образцах сегодня возвращается к тому, что мы называем кинематографом актерским, то есть искусством пристального, концентрированного изучения человека.

И опять-таки я хочу обратиться к традициям нашей студии, хочу вспомнить «Чапаева». Вот уж, казалось бы, в картине брался срез событий необыкновенной мощности. Но суть в том, что и личность на экране возникла — этой мощи абсолютно адекватная. Многие фильмы о гражданской войне давно забыты, а «Чапаев» остался — каждый из нас помнит этот фильм прежде всего через личность героя. Личность, рассмотренную подробно и без сглаживания тех непростых процессов, которые в ней происходили. Личность новая — и процессы новые. И надо было найти новое зрение, чтобы эти процессы увидеть.

Я уверен, что эти закономерности абсолютно актуальны и в сегодняшнем искусстве. Какие-то принципиальные достижения современного нашего кино связаны в первую очередь с авторской смелостью в раскрытии процессов новых, живых и развивающихся, подчас еще очень далеких от своего завершения. Фильмы, получившие наиболее значительное признание — та же «Премия», например, — погружены в самую гущу этих процессов, они заставляют напряженно размышлять о них. Конечно же, они не решают проблем — искусство вообще не столько решает проблемы, сколько может в о о р у ж и т ь ч е л о в е к а для решения проблем самых серьезных и трудных.

Сейчас я занят фильмом «Чужие письма» по сценарию Н. Рязанцевой. Одной из героинь фильма 16 лет. За этим поколением, как известно, будущее. Мы любим повторять это, и еще любим умиляться, какие сегодня дети умные, рослые, сильные. Но, умиляясь, частенько не замечаем некоторые тревожные черты, которые им присущи — черты определенной душевной черствости, чрезмерного рационализма... Откуда эти черты? Как мы можем влиять на них, как воздействовать на душу этого молодого поколения? Обо всем этом очень трудно говорить, если не попытаться изучить его. Изучить при помощи искусства — потому что это наш метод познания жизни.

Изучить — и проявить еще едва наметившиеся черты. Так рентгеновская пленка выявляет черты какого-то заболевания, о котором человек еще не подозревает. В этом, я убежден, заключается одна из самых боевых и партийных функций нашего искусства. Совершенствовать человека. Укреплять в нем лучшие нравственные начала. Искать и развивать в нашей сегодняшней жизни черты коммунистического идеала. Идти к этой цели искусство может самыми разными путями, но повторяю, все это кажется мне возможным только при условии внимательнейшего, подробного рассмотрения носителей этих черт — как положительных, так и негативных. Поэтому нам так нужна смелость в постановке проблем. Собственно, ведь на это и ориентирует нас партия...

А. Г е л ь м а н. Говоря о множественности путей поиска, И. Авербах, несомненно, прав. Правы и те, кто ратует за подробное

исследование характера в искусстве. Но именно в силу множественности перспектив, открывающихся на этом направлении, нам вряд ли стоит абсолютизировать то или иное положение, забывая, что и интересы в жизни у художников могут быть разными.

Мне, например, думается, что сегодня в целом ряде произведений суть не столько в характерах, сколько в исследовании — тоже подробном и глубинном — ситуаций. Типичных ситуаций, которые складываются в жизни, на производстве... Ведь в действительности-то характер порою приспосабливается к ситуации. Люди с очень разными характерами на современном производстве часто занимают ту позицию, которую их заставляет занять ситуация. Разумеется, проявления человека могут быть разными, но для меня лично наибольший интерес сегодня в искусстве представляет именно позиция человека в той или иной ситуации.

Я думаю, такого рода интересом, такой устремленностью авторов были рождены очень многие произведения последнего времени — пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны», картина А. Попогребского и С. Шустера «День приема по личным вопросам»... Мне меньше понравилась картина Ю. Карасика «Самый жаркий месяц», хотя и она входит в этот ряд. Внесенная режиссером поэтическая струя, по-моему, отвлекает здесь от рассмотрения главного конфликта, самого по себе и жизненного и волнующего. Здесь сработало как будто бы определенное недоверие к тому, что такой конфликт может быть интересен и сам по себе.

Кинематограф, говорилось в Постановлении ЦК КПСС, должен служить «утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества». Кинематограф призван быть помощником партии, а это значит, что ему не пристало идти по следам событий свершившихся, проблем решенных, и потому никому не интересных. Он должен быть в гуще жизни, именно там, где есть нерешенные вопросы, где необходима помощь такого массового искусства, как кино. Нам нужно говорить не о случаях, а о я в л е н и я х, и вокруг этих явлений создавать необходимую общественную атмосферу, утверждать их всей силой искусства или бороться с ними со всей доступной нам остротой.

У нас и сегодня еще слишком много картин, неопределенных по мысли — неизвестно, за кого они и против кого. Я думаю, их появление становится возможным оттого, что порою мы неверно, неглубоко формулируем «сверхзадачу» фильма. Прав В. Трегубович: надо думать не столько о том, какова профессия героя (хотя и это важно, и об этом тоже надо думать), сколько о том, к а к о е я в л е н и е нашей жизни станет предметом рассмотрения в фильме.

Рост числа фильмов, вплотную касающихся проблем экономических, проблем социальных, — чрезвычайно закономерен прежде всего потому, что в самой жизни стремительно растет интерес к этим проблемам. Кинематограф, надо признаться, здесь сориентировался далеко не сразу — сработала некая инерция — и Постановление ЦК КПСС как нельзя более своевременно обратило внимание художников на целый круг важнейших тем современности, как-то выпавших из поля зрения искусства.

А ведь жизнь чем дальше, тем больше, я бы сказал, «социализирует» человека. Все важнее становится проблема жизненной п о з и ц и и. Я думаю даже, что сегодня уже не столько характер влияет на жизнь человека, на его судьбу и его место среди нас, сколько именно его позиция.

Многие упрекают того же Чешкова за его характер. А мне в нем интересна прежде всего его позиция. Она же интересовала, по-видимому, и авторов. Проблема характера здесь — на втором плане. Более того, Чешков, такой, какой он есть, полнее и острее выявляет интересующую авторов проблему, чем если бы он обладал той «разносторонностью» и «полнокровностью», которых ждут от совершенного сегодняшнего героя.

В «Премии» меня тоже интересовали прежде всего позиции Потапова и его оппонента. Он разным мог бы быть, Потапов. Но позиция его весьма типична — я знаю таких людей.

такие есть в каждом коллективе. Они не слишком удобны в общении, порою их даже недолюбливают — потому что они неспокойны, они вечно стремятся что-то усовершенствовать. Но они чувствуют себя ответственными за все, что происходит, чувствуют себя х о з я е в а м и — и эта их главная черта, их позиция в жизни крайне важна.

Мне кажется, одна из очень необходимых сегодня кинематографу черт — логическая убедительность.

Вообще-то к логике в искусстве относятся чаще с подозрительностью. Может быть, из-за упрощенного понимания логики. В искусстве ценится эмоция, ее часто противопоставляют логике, всему рациональному.

Но есть эмоции, рожденные логикой. Для меня это высший вид эмоций. Логика авторской мысли способна дать фильму ощущение гармоничности — это ощущение всегда идет от завершенности, замкнутости, цельности замысла. Логически выстроенных фильмов мало, но их становится все больше, они востребованы временем. К их восприятию тоже нужно еще привыкнуть — точнее, нужно отрешиться от надуманных стереотипов восприятия. Интерес же к такого рода фильмам, когда они касаются проблем актуальных,— огромен.

Сейчас любят слово «системность». Так вот, нужна системность художественного мышления, особенно в интересующей меня сфере, в так называемой производственной теме.

Вообще, сейчас над фильмом нужно больше думать, чем когда-либо раньше. Думать о том, что сказать, как, о чем сказать и во имя чего...

3. За нового человека

В. М е л ь н и к о в. Мне хотелось бы к тем же вопросам подойти с несколько иной стороны. Мы много и часто говорим на наших худсоветах о воспитательном значении фильма. И мы безусловно правы, придавая этому особенно большое значение. Стоит ли напоминать о том, какое огромное влияние на каждого из нас оказали фильмы нашего детства, нашей юности, лучшие фильмы советского кино и их герои.

Но мы работаем в области художественного творчества. И, говоря о воспитательных функциях искусства, нам ни на минуту нельзя забывать о том, какими сложными путями достигается здесь нравственное воздействие. Простое, прямое нравоучение в искусстве чаще всего работает как раз против идеи того или иного произведения. Все это нам необходимо помнить, если мы хотим быть на уровне поставленных партией задач, если хотим своими фильмами действительно помогать утверждению в нашем обществе нового человека, носителя высокой коммунистической нравственности.

Вот даже и в этой нашей беседе за «круглым столом» прозвучала некоторая гордость достигнутыми «цифровыми показателями», словно речь идет о каких-то товарно-производственных категориях. А у нас категория одна — степень эмоционального воздействия на человека, независимо от его профессиональной принадлежности.

Действительно, сам по себе тематический план, давая некоторое представление о намерениях студии, все же очень неполно отражает суть дела. И не случайно речь идет сегодня о всемерном совершенствовании планирования в кинематографе, об использовании более сложных, более гибких и более отвечающих существу нашего искусства критериев. Это, на мой взгляд, одно из условий успешного развития нашего кино на его современном этапе. Ведь дело наше очень своеобразное — и заключается оно не только в том, про кого мы рассказываем, но и в том, к а к мы рассказываем, с каких позиций и с какими намерениями. Я напомню только один поразительный пример из совсем недавней практики нашего кино — картину В. Шукшина «Калина красная». Ее чисто «предметное содержание» таково, что фильм этот и в тематический план не поставишь — что это, история раскаявшегося преступника? Но ведь какой могучий нравственный заряд она несет, каким действительно огромным воспитательным воздействием обладает! Ничего

этого бы не было, задайся художник вполне утилитарной целью сделать «воспитательный» фильм. Да что там говорить — великий Лев Толстой терпел поражения, когда писал свои назидательные притчи и создавал произведения, обладающие могучим нравственным влиянием вот уже на многие поколения людей, когда он шел за жизнью, порою даже вопреки своим собственным императивам.

Степень нашего проникновения в жизнь, степень глубины наших в ней открытий во многом зависит — верно заметил И. Авербах — от смелости исследовать процессы, которые не завершены и неизвестно еще, как они завершатся. Тогда художник выступает не ментором, вещающим известные истины,— он размышляет вместе со зрителем, он волнуется, тревожится и радуется, отрицает или утверждает — вместе с ним. И не делает вид, что ему известны ответы на все вопросы. Лучший способ вызвать доверие зрителя — говорить с ним начистоту.

Примитивное понимание воспитательной роли искусства так же вредно, как и забвение этой его функции. Порою мы считаем, что воспитательное воздействие достигается простыми прописями. Не пей сырой воды. Не обманывай. Будь принципиальным....

В. Трегубович. ...В свое время у нас были в большой моде соответствующие названия фильмов: «Счастье надо беречь», «Любовью надо дорожить»...

В. Мельников. Названий таких сейчас как будто бы уже нет, а вот инерция восприятия и оценки произведений искусства еще дает себя знать. И я думаю, процесс постановки современного фильма сегодня есть еще и процесс преодоления в себе и в других вот такого примитивного, механистического понимания роли искусства в современной жизни.

Партия требует от нас исследования действительности во всей ее сложности, диалектичности, в ее противоречиях,— лишь такое проникновение в жизнь позволяет в искусстве достаточно убедительно что-то в ней отрицать, а что-то утверждать. Утверждать же нам нужно категории исторического значения — коммунистический идеал, коммунистическую мораль и нравственность. Всякая упрощенность в понимании задач такого масштаба и сложности вредна и недопустима.

В. Трегубович. Мы говорим об исследовании жизни, но порою приходится говорить о такой категории, как знание жизни. Невозможно исследовать, не зная всерьез то, что исследуешь. Нет художника без такого знания. И вот это вопрос чрезвычайно интересный и важный. Что такое изучение жизни для художника? Что это за таинственный процесс и как им можно управлять?

Совершенно ясно, что невозможно представить дело таким образом: взял отпуск на месяц, пошел на завод, в колхоз, изучил жизнь и поставил об этом фильм. Но как же тогда?

Сама связь с жизнью, в моем представлении, означает необходимость постоянно быть в курсе происходящих событий — тех, что волнуют всю страну, волнуют мир. Следить за тем новым, что входит в жизнь. Короче говоря, самому жить полной жизнью, не замыкаясь в кругу узкопрофессиональных интересов — вот тогда в любом явлении увидишь проблемы общеволнующие, общечеловеческие. Увидишь человеческую, социальную, общественную подоснову событий, явлений, свершений...

А. Гельман. Мне, наверное, повезло— специально «изучать жизнь» не пришлось, я просто работал долгое время на большой стройке, был рабочим, был секретарем парторганизации — может быть, поэтому и сейчас не перестают меня волновать, казалось бы, сугубо производственные проблемы. Конечно же, это не единственно возможный путь в искусстве — чаще бывает как раз иначе. Но важно, действительно, знать, как складываются взаимоотношения людей — знать не из книг, а из собственного опыта. Его ничем не заменишь, я думаю. Опыт современного производства в этом смысле мне дал особенно много. Если знаешь производство, знаешь, как и чем живет трудовой коллектив,— становятся ясными многие проблемы, причины и закономерности. И тогда уже простое газет-

ное сообщение способно предложить любопытнейший жизненный материал, дать толчок мысли.

И все-таки, я думаю, дело не в формальном «знании жизни» — можно ведь многие годы провести на заводе, но так ничего и не узнать ни о людях, ни о производстве. Дело в каких-то внутренних установках, которые есть у художника. Они определяют угол зрения, под которым он рассматривает жизнь. Волнует ли все это его всерьез, интересно ли ему докапываться до первоистоков, первопричин явления, до его самых глубинных слоев? Вот от чего, в конечном итоге, зависит зрелость его взгляда и его суждений.

Важен интерес к социально-психологическим процессам, которые определяют сегодня нашу жизнь. Я не знаю, как такой интерес прививается человеку, начинающему работать в кино,— наверное, многое зависит от того, в какой мере это волнует тех, кто его учит. Михаила Ильича Ромма все это всерьез волновало — и интерес к социальной проблематике в той или иной степени передался его ученикам.

Важны не столько знания, сколько искренняя заинтересованность. Если интересуешься — значит многое уже знаешь, и хочешь знать еще больше...

4. Факт жизни — факт искусства

М. Ершов. За минувшее пятилетие мы были свидетелями очень важного этапа в жизни нашего киноискусства. В развитии любого творческого процесса бывают периоды, когда накапливается некая инерция мышления, и эта инерция мешает двигаться вперед. Своевременность Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» еще раз свидетельствовала о том, насколько чутко и внимательно партия следит за художественным творчеством, какое значение ему придает в жизни нашего общества и как бережно, тактично и точно его направляет. Постановление словно освободило художников от каких-то внутренних тормозов, от мешавших стереотипов, от ныне уже и непонятной даже робости в постановке проблем. Оно призвало к широте и к остроте взгляда, к творческой и гражданской смелости как в освещении тем современных, так и в обращении к темам нашей истории.

Мне думается, задачам, поставленным в этом смысле перед нашим кинематографом, очень полно отвечает книга, которую мы сейчас экранизируем,— роман А. Чаковского «Блокада». Он интересен и принципиален для нас прежде всего тем, что, рассказывая о событиях Великой Отечественной войны, стремится идти в глубь проблем. Он отходит от привычного понимания подвига лишь как некоего отважного порыва — но раскрывает понимание подвига всенародного, героики, слагавшейся из будней войны.

Вот такое понимание подвига, по-моему, сегодня чрезвычайно важно, ибо оно расширяет привычный взгляд на героическое и, главное, неизмеримо полнее отвечает сути явления.

Сейчас я встретился в работе с повестью Василя Быкова «Дожить до рассвета». В ней очень трагичный финал. Герой гибнет. Причем как гибнет! Он, по сути, не выполнил задания — взорвать склад. Но в эту неудавшуюся операцию он вложил все силы, ей он отдал жизнь. Мы еще работаем над фильмом — но уже слышим возражения: ну что это за герой, который так и не совершил свой подвиг? А ведь он совершил его — потому что каждую секунду своей фронтовой жизни он делал все для приближения нашей победы. Вот это и называется в искусстве и с с л е д о в а н и е м природы всенародного подвига, его истоков. Исследованием того, как миллионы людей жили единым желанием все отдать победе, единым напряжением, единой волей— миллионы ручейков слились в один всесокрушающий поток. И мы не могли не победить.

Я говорю о произведениях литературы не только потому, что сейчас занят их экранизацией, но еще и потому, что порою смежные виды искусства дают нам урок истинной глубины и диалектичности в изучении явлений жизни, истинной художественной сложности и неоднозначности в их воплощении, урок под-

линно могучего нравственного воздействия на души людей. Урок этот также требует от нас решительнее избавляться от прямолинейности и примитивизма в постановке художественных задач, чтобы выйти на тот уровень разговора с нашим зрителем, которого ждут от нас партия и народ.

На нашей студии сейчас есть широкие возможности для появления интересных, значительных работ. Ленинградский обком партии и партийная организация «Ленфильма» очень многое делают для того, чтобы создать на студии атмосферу, чрезвычайно благоприятную для творчества целеустремленного и взыскательного. Они умеют вовремя поддержать инициативу, а порою и подсказывают тему, которая может стать основой для проблемного, актуального произведения.

Так, руководству студии принадлежит идея создать фильм об учащихся ПТУ — проблема воспитания молодого поколения рабочего класса таит множество интереснейших возможностей для художественного исследования. Сегодня мы уже имеем очень обнадеживающий сценарий «Верхний этаж» и можем с полным правом ожидать, что и фильм по этому сценарию сыграет свою роль в деле нравственного формирования молодежи. Важно только избежать той назидательности, о которой здесь уже справедливо говорили и которая, действительно, порою подменяет в наших фильмах о молодежи подлинные размышления, истинную сложность реальных проблем.

В. Трегубович. Мне хочется в связи с этим назвать также фильм, съемки которого заканчивает наш дебютант, молодой режиссер Игорь Шешуков — «Полковник в отставке», по повести ленинградского писателя В. Дягилева. На примере этой ленты интересно проследить, как факт жизни становится фактом искусства. Первоначальным толчком к созданию фильма послужила история известного в нашем городе рабочего, одного из тех, кто дал жизнь благородному движению наставничества. О нем писали газеты, был сделан документальный фильм. Обращаясь к этому материалу, художественный кинематограф, вероятно, должен задаться еще более глубокими задачами: ему не нужно стремиться воспроизвести биографию конкретного человека, скрупулезно «отразить факты» — ему под силу выявить психологические, социальные, словом, человеческие предпосылки, породившие прекрасную эту инициативу. Интерес к фильму, я убежден, будет складываться из того, насколько интересным окажется характер его героя, насколько внимательно сумеют авторы исследовать те человеческие черты, которые дали жизнь целому движению. Я думаю, направление поиска определено очень точно, и все мы с большой заинтересованностью следим за рождением фильма. Еще рано говорить, каким он будет, и я не хотел бы выдавать авансов. Но важен сам пример рождения кинематографической идеи из реального факта современной жизни, факта значительного и типичного. Пример для сегодняшней практики кинематографа, по-моему, очень характерный и симптоматичный.

И. Шешуков. Да, о картине говорить еще рано — ее еще нет. Есть желание. Что получится — пока сказать трудно. Могу сказать только о том, что хотелось бы сделать, каким мне представляется путь жизненного факта в искусство, по крайней мере, в данном случае.

Здесь очень верно говорили о необходимости точно ставить «сверхзадачу» в нашем деле. О самом явлении наставничества уже хорошо и очень полно рассказано в документальном кино. Что может стать предметом исследования в кино художественном?

Прежде всего, я думаю, было бы глубоко неправильно ограничиваться этой, хоть и важной, но достаточно локальной темой. Надо увидеть, что стоит за ней. Ведь проблема наставничества — это не только проблема воспитания молодого поколения. Нам бы хотелось рассказать и о поколении людей, которые, как принято говорить, вправе уйти на заслуженный отдых — но не хотят и не могут этого сделать. У человека накоплен огромный опыт, он не мыслит себя вне работы — и вот наступает возраст, когда на работу ходить не надо. А для него оказаться вне дела — то же самое, что быть отторгнутым от

самой жизни. Таким образом, это может получиться картина также и о восстановлении связей с жизнью, о том, как человек заново обретает себя, о глубокой внутренней необходимости, которая и сделала его воспитателем молодых.... Чем многостороннее будут все эти связи, чем многозначнее окажется и герой и наше к нему отношение — тем, согласитесь, и фильм будет полнее отражать реальную жизнь. Замкните его «накоротко», всего только на «проблему наставничества» — что из этого получится? Можно просто констатировать, показать явление, существующее в жизни. Но интереснее и важнее — задаться вопросом: почему, какими побуждениями руководствуясь, стал человек наставником молодых? И всякий ли человек имеет право быть воспитателем?

Эта история, какой мы ее видим, вовсе не о том, как опытный человек учит ребят «ковать чего-то железного» — кстати, таких киноисторий можно припомнить немало, только припомнить их трудно, вот в чем беда. Нам хочется сделать картину о том, как человек широкой души, щедрый человек учит ребят тому духовному опыту, который накоплен им за всю его большую боевую и трудовую жизнь.

Мне эта задача кажется масштабной.

И по-моему, уже не так важно, будет ли за окном комнаты, где живет герой, грандиозная панорама Братской ГЭС или скромная тихая улица ленинградской окраины. Масштабность в искусстве ведь определяется не масштабами панорам.

Л. Варустин. Мне думается, некоторые крайности нашего разговора — это крайности полемики. Я согласен, конечно, что предметом искусства является человековедение. Но это положение достаточно общо. Если же перейти к конкретным явлениям искусства — скажем, к различным его жанрам,— то само соотношение героя и его проблем, обстоятельств, ситуаций может меняться. Так, для художественной публицистики, вероятно, совершенно закономерен перенос акцентов с исследования характера на исследование ситуации, в которой действует человек — и тут А. Гельман совершенно прав. Наш интерес к таким фильмам, как «Премия» или «Здесь наш дом», определяет прежде всего их проблематика, и лишь потом уже — характеры героев. Жанр диктует и «правила игры».

Как видите, мы полемизируем, сохраняя одни и те же эстетические позиции. Но иметь в виду особенности различных жанров необходимо — иначе мы будем кидаться из крайности в крайность, упрекать друг друга: одни не видят героя, а видят только проблему, другие ратуют за сугубое внимание к характерам. Теоретическая путаница нам часто мешает, и, наверное, в ней часть причин того забвения целых жанров, угасания интереснейших традиций, на которые было справедливо указано в Постановлении ЦК КПСС.

Точно так же было бы неверно противопоставлять масштабность, так сказать, внутреннюю масштабности внешней. Они прекрасно могут дополнять друг друга. Нужны фильмы о Братске. Нужны и такие, действие которых происходит на тихих окраинных улицах. Но глубочайшим образом правы те, кто утверждает, что определяет масштабность фильма прежде всего общественная значимость мысли, которую он несет.

В подходе художника к явлениям жизни всегда существует несколько пластов, несколько срезов. Вот пласт поверхностный — материал для произведения. В фильме И. Шешукова это — наставничество, то, как герой учит ребят своей профессии. И должны быть, сверх того, пласты более глубокие, связанные с человековедением, с психологией героев, с раздумьями о закономерностях и противоречиях жизни... Если есть эти пласты — первый, второй, третий,— если зритель ощущает многослойность произведения, он ощущает в фильме реальную сложность жизни и энергию художественной мысли.

Нужно стремиться к глубинным пластам — без этого нет подлинного искусства. Но ни через один из пластов нельзя перескочить... Прав И. Шешуков: на материале наставничества можно сделать фильм всего только о том, как человек стоит за станком, а можно выйти к важнейшим проблемам жизни. Но в том-то и дело, что возможности выхода к пробле-

матике такого уровня также заложены в подобного рода материале — теперь важно их увидеть и реализовать. Но точность самого выбора жизненного материала имеет огромное значение. Нам необходимо быть еще ближе к тому кругу проблем, над решением которых работает сегодня ленинградская партийная организация. Нас очень интересует, например, новая работа писателя Д. Гранина над сценарием о людях ведущего ленинградского производственного объединения, о том, как утверждаются в жизни новые формы управления экономикой. Здесь уже упоминался сценарий «Верхний этаж», действие которого связано с людьми одного из профтехучилищ нового типа, созданных в городе по инициативе ленинградской партийной организации. Завершается работа над сценарием о строителях атомной электростанции. Задуманы фильмы о молодых ленинградцах — строителях БАМа, о моряках Балтфлота, об ученых, ведущих строительство энергокомплекса в Сибири, о молодом партийном руководителе строящегося города нефтяников. Таким образом, появление в нашем темплане фильма «Полковник в отставке» — не случайность, это важное для нас направление деятельности студии, работающей в одном из крупнейших центров промышленности, науки и культуры и обязанной быть в самой гуще происходящих здесь событий и процессов.

Разумеется, сама по себе важность темы — здесь правильно говорили — еще не гарантирует художественных удач. Но бесспорно, что она создает важные предпосылки для появления таких удач. Фильмов, принципиально для нас важных.

Мне бы хотелось коснуться еще одной проблемы. Опыт нашей работы над современной темой, как радостный, так и горестный, еще раз подтвердил ту истину, что создать подлинно художественное кинопроизведение можно только на фундаменте глубоко содержательного, архитектурно точно выстроенного сценария.

В нашем профессиональном быту мы иногда слышим разговоры о том, что-де талантливый режиссер может в результате одного только озарения создать киношедевр даже из слабого сценария. Практика, как и следовало ожидать, такого мнения не подтверждает. Напротив, эгоцентризм, произвол режиссера, неоправданное отступление от литературной основы подчас кончались печально. Так произошло, например, с картиной Р. Эсадзе «Любовь с первого взгляда», с фильмом Г. Полоки «Одиножды один».

Конечно, мы должны иметь в виду творческие потенции наших режиссеров, которые могут и должны серьезно помочь и в формировании сценарного портфеля. Содружество трех сил: драматург — редактор — режиссер должно, вероятно, вступать в действие на значительно более ранних стадиях подготовки сценария.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивалось значение сценария как основы произведений киноискусства, во многом определяющего их идейную и художественную ценность. Это исчерпывающее по своей ясности положение мы должны постоянно иметь в виду, думаем ли мы о фильмах, находящихся в производстве, или о перспективном плане студии. Сегодня наш темплан принимает более стройный и жизненно обоснованный вид — мы стремимся максимально скоординировать его с закономерностями, с процессами реальной действительности, с ее насущными потребностями. Вырабатывается к у р с студии. Первые удачи показывают, что этот курс, определенный партией, чрезвычайно плодотворен и перспективен. Но, перечитывая вновь и вновь партийные документы, посвященные проблемам кинематографа, видишь, как много еще предстоит сделать, чтобы фильмы нашей студии оказались на уровне поставленных партией задач.

5. Перед новыми задачами

Говорит директор «Ленфильма» В. Б л и н о в:

— Процессы, которые происходят сегодня у нас на «Ленфильме», носят объективный характер — это часть общего процесса, который разворачивается во всем нашем кинематографе.

Перемены эти вызваны к жизни прежде всего глубинными потребностями эпохи — в современном обществе накопилось множество сложных, интересных для искусства проблем, тенденций, явлений, событий. Многие из них еще ждут своего художественного исследования.

«Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности»,— было указано в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Этот упрек ленфильмовцы отнесли и в свой собственный адрес.

Мы восприняли эти строчки партийного документа как призыв к концентрации сил на главном направлении.

Сегодня на этом пути сделано уже достаточно много, и сейчас, в канун съезда партии, мы вправе говорить о некоторых итогах. Но не для того, чтобы успокоиться на чрезвычайно пока скромных результатах — а для того, чтобы критически оценить сделанное и еще точнее определить дальнейшие пути.

Партия оказывает нам в этом огромную, неоценимую помощь. Ее повседневное внимание, ее высокое доверие к деятелям искусства становятся новым стимулом к творчеству, дают кинематографу новую энергию для еще более успешного развития. Повышение требовательности к произведениям искусства отражает самые глубокие закономерности нашего времени — оно впрямую связано с повышением места и роли искусства в социалистическом обществе, в духовном мире советского человека. «Современный кинематограф есть своего рода университет жизни для миллионов и миллионов советских людей... — подчеркивал в своей речи в день празднования юбилея «Мосфильма» Н. В. Подгорный.— Следуя принципам социалистического реализма, советские кинематографисты призваны правдиво, глубоко и ярко отразить нашу жизнь во всем ее многообразии, со всеми ее сложностями, острым взглядом художника увидеть в ней черты коммунистического завтра и страстно утверждать их могучей силой искусства».

В этих словах емко сформулированы главные задачи нашего искусства, обозначен его магистральный путь. Осуществление задач такого уровня и такой значимости требует от художника не только мобилизации всей его творческой энергии, но и глубокой, страстной, убежденной партийности в подходе к явлениям жизни.

Советскому искусству противопоказана какая бы то ни было робость в постановке проблем. Партийность предполагает именно смелость и принципиальность в подходе к современной проблеме. Я думаю, успех у зрителя такой картины, как «Премия», обусловлен как раз тем обстоятельством, что волнующую, живую и актуальную тему ее авторы рассматривают с глубоко партийных позиций — они утверждают всем пафосом фильма коммунистическую нравственность, нетерпимость коммуниста ко всему, что мешает нашему движению вперед. При всей остроте фильма, в нем очень силен заряд утверждения наших идеалов, коммунистических норм.

В своем выступлении здесь, за «круглым столом», Л. Варустин уже рассказал о некоторых из шагов, предпринятых нами для того, чтобы сконцентрировать внимание ведущих мастеров «Ленфильма» на магистральном направлении нашего искусства. Эти меры не являются чисто волевыми — они, повторяю, отражают закономерности развития советского кино, с такой глубиной вскрытые в Постановлении ЦК КПСС. По сути своей, они направлены на дальнейшее продолжение лучших традиций, заложенных здесь же, на «Ленфильме». Наша студия уже с первых лет Советской власти отличалась тем, что смело воплощала на экране важнейшие, масштабнейшие темы современности. Такие фильмы, как «Встречный», «Член правительства», «Чапаев», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме, «Крестьяне», «Человек с ружьем», говорили со зрителем именно о процессах современной им или совсем недавней жизни, подчас о процессах, действительно не завершенных, продолжающихся, требующих нового и нового осмысления искусством.

Студию справедливо упрекают за то, что «диапазон качества» наших фильмов слишком

велик, что на экран выходят порою ленты, способные лишь нанести урон чести ленфильмовской марки. И зрители и пресса остро критиковали такие наши картины, как «Последний день Помпеи», «А вы любили когда-нибудь?» — в неудачах этих фильмов сказалось, по-видимому, то обстоятельство, что иногда, работая над произведениями столь любимого и дефицитного жанра, как комедия, мы снижаем требовательность, словно бы делаем скидку «на жанр». Но в искусстве даже маленький компромисс всегда ведет к серьезным художественным потерям. Компромиссы в творчестве не может оправдать и важность, значительность избранной темы — эту истину с полной наглядностью подтверждает опыт неудачной картины на рабочую тему — «Докер». Обидна неудача фильма «Одиножды один». Хороший сценарий В. Мережко, в котором был и интересно выписанный драматургом герой и оригинально выраженная серьезная и актуальная мысль, не получил в фильме Г. Полоки адекватного воплощения; режиссер тяготел к комедии эксцентрической, а мы не смогли убедить его в том, что такое решение противоречит самой природе сценария. Фильм не получился — и в этом, конечно, опять-таки просчет всего нашего коллектива.

Мы радуемся удачам — и это хорошая радость, это радость, которая помогает творчеству и окрыляет художника. В ней нет самоуспокоенности. Но, как одна лишь фальшивая нота способна испортить песню, так одна серьезная неудача, один плохой, бессодержательный, пустой фильм может перечеркнуть в глазах миллионного зрителя многие наши усилия. Трибуна, с которой работники кинематографии говорят с народом,— это высокая трибуна.

Я хочу напомнить слова из приветствия Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе, слова, которые принципиально важны для нас.

«Чтобы быть на уровне требований жизни,— писал Л. И. Брежнев,— чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения».

Эта забота о высоком профессиональном уровне всего, что мы делаем, должна сегодня стать для нас одной из самых главных. Художественные открытия рождаются не часто, и речь не об увеличении количества шедевров— их не запланируешь. Речь о создании такого климата в творчестве, который сделал бы невозможными в нашей среде нетребовательность и невзыскательность, неизбежно ведущие к художественному браку.

Концентрация усилий, которая была создана за последние годы на главном направлении, не могла не дать результатов. Но у нас и сейчас еще выходит слишком много средних, а то и просто плохих фильмов о современности. В то же время — и это надо отметить непременно — стало значительно больше хороших. Проблемы, связанные с формированием тематического плана, с повышением внимания к узловым темам современности, становятся предметом постоянной заботы партийной, общественных и творческих организаций нашей студии. Состоялось принципиально важное для нас заседание художественного совета, на котором обсуждалась одна-единственная проблема: как нам строить перспективный план, чтобы отразить в нем наиболее крупные, ведущие темы современности.

Все это, повторяю, лишь первые шаги. Они отражают общие процессы, которые происходят сегодня в советском кинематографе, процессы, которым предстоит еще совершенствоваться, но которые уже сегодня вселяют твердую уверенность: советское киноискусство приходит к XXV съезду партии в полной мобилизационной готовности. Углубляя и развивая плодотворные тенденции, которые определились сегодня уже не просто как ближайшая перспектива, но как живая реальность,— деятели нашего кинематографа, вдохновленные поддержкой и вниманием партии, во всеоружии накопленного опыта и мастерства приступят к осуществлению новых задач, которые поставит перед советским искусством XXV партийный съезд.

Б. Павленок, заместитель председателя Госкино СССР

Вместе со зрителем

Пройдет месяц, и в обновленном Кремлевском Дворце съездов откроется XXV съезд нашей ленинской партии. В двадцать пятый раз коммунисты Страны Советов — создатели первого в мире социалистического общества, строители первого на планете общества коммунистического — соберутся на свой высший форум, чтобы подвести итоги, обсудить назревшие задачи, наметить пути и методы их решения. Разрабатывая курс развития общества, Коммунистическая партия исходит как из текущих нужд и потребностей, так и из четкого, научного представления о более отдаленных целях, из того, какой мы хотим видеть свою страну к концу века. И XXV съезду КПСС, как говорил товарищ Л. И. Брежнев, предстоит обсуждать и принимать не просто очередной пятилетний план, а документы поистине программного значения, которые станут важными вехами на пути коммунистического строительства.

Многонациональный советский народ встречает очередной съезд нашей партии в обстановке величайшего политического и трудового подъема и энтузиазма, встречает напряженной и поистине творческой работой на всех участках нашей социалистической жизни, ощущая высокую патриотическую гордость высотою свершений своей Родины.

Нам есть чем гордиться! Коммунистами, всем советским народом проделана гигантская работа. За пятилетие между XXIV и XXV съездами партия поднимала и решала новые, назревшие проблемы строительства коммунистического общества, давала научно обоснованные ответы на сложнейшие вопросы общественного развития. Полнее используя резервы, страна неуклонно наращивала производительные силы, улучшала народное благосостояние, развивала науку и культуру.

Истекшее пятилетие явилось исключительно важным периодом для всего советского искусства. Документы XXIV съезда КПСС содержали положения принципиального, стратегического значения для нашей художественной культуры. «С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства,—говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в Отчетном докладе Центрального Комитета съезду,— возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Естественно поэтому, что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе».

Что же касается искусства экрана, то последние годы были для него поистине переломными. В истории страны трудно, пожалуй, найти другой отрезок времени, когда партия с таким пристальным вниманием, с такой интенсивностью, с таким глубоким проникновением и в принципиальные проблемы и в конкретные, практические вопросы занималась бы задачами развития кинематографа.

Центральный Комитет Коммунистической партии, партийные органы на местах внимательно и бережно направляют идейно-творческий процесс, помогают художественной интеллигенции в определении перспектив и путей творчества. Важные, стратегические для искусства экрана положения выдвинуты в ряде выступлений товарища Л. И. Брежнева, в его приветствиях коллективу «Мосфильма» по случаю 50-летия, участникам Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе, участникам и гостям восьмого и девятого международных кинофорумов в Москве. Трудно переоценить значение для художественной жизни принятого в развитие решений XXIV съезда КПСС Постановления Центрального Комитета партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Оно стало подлинно этапным в жизни нашего кино.

Изо дня в день на киностудиях страны, кадр за кадром, кропотливым трудом пишется худо-

жественная летопись времени. Трудом, требующим полной творческой отдачи художников и высокого напряжения всех, кто призван обеспечить необходимым съемочную площадку — декорациями, костюмами, реквизитом, техникой; трудом нелегким, подчас ювелирным и в повседневности вроде бы незаметным — кадр за кадром... Около тысячи полнометражных художественных фильмов за пять лет! Ежегодно более 130 картин для «большого экрана», 80—90 — для телевидения. А еще свыше тысячи документальных, научно-популярных, учебных полнометражных и короткометражных лент, десятки мультфильмов, киножурналы. Современный кинематограф — высокотехническая индустрия, и на него работают многие отрасли промышленности. Кинопроизводство требует также немалых средств. Советские киностудии, творческие работники имеют возможность реализовать любые художественные замыслы — материально-техническая база для этого есть.

Свыше 20 миллиардов зрителей побывало в кинотеатрах за пятилетку — иными словами, на каждого гражданина СССР приходится в среднем одно посещение кино на каждые три недели. А сколько людей чуть не ежевечерне смотрит фильмы на «голубом экране» — и не счесть.

Итоги минувшего пятилетия со всей убедительностью говорят о всенародной любви к киноискусству, о том, какое большое место занимает оно в духовной жизни нашего общества. Зрительская активность с очевидностью выявляет народность советского кинематографа, умение художников отобрать из громадного потока жизненного материала темы и проблемы, интересующие аудиторию, найти такие художественные решения, которые вызвали бы отклик в сердцах и умах миллионов и миллионов людей.

А это очень трудно — найти путь к сердцу зрителя, ответить на волнующие вопросы, вызвать потребность встречи с кинофильмом. Широк и многообразен круг духовных запросов нынешнего советского человека. Его интересуют и события, сокрытые в недрах истории, и сложность современного мирового процесса, и производственные проблемы, и неисчерпаемые глубины духа, и нравственные аспекты социального бытия. И при этом он, советский зритель, взыскателен, требует художественного совершенства, не прощает равнодушия в творчестве, не терпит скуки и серости, которые подчас — увы — компрометируют даже очень серьезный творческий поиск.

В какой же мере мастерам кино удалось в истекшем пятилетии расширить и укрепить связь со зрительской аудиторией, столь характерную, традиционную для советского кинематографа?

Со всей определенностью мы вправе констатировать упрочение этой связи, рост идейно-художественного уровня искусства экрана. Повседневная забота партии и Советского правительства необычайно много дала киноискусству социалистического реализма, реальному художественному процессу, мастерам экрана, которые, следуя предначертаниям партии, стремились как можно полнее удовлетворять интеллектуальные и эстетические потребности народа, подтверждая на практике, что «чем теснее связь художника со всей многогранной жизнью советского народа, тем вернее путь к творческим достижениям и удачам» (Л. И. Брежнев).

Кинематограф последних лет обогатился рядом крупных художественно убедительных произведений, исследовал широкий круг общественно значимых проблем. Особенно отрадно, что лучшие кинопроизведения последнего пятилетия получили активную поддержку зрителей, собрав многомиллионную аудиторию.

Особо убедительными оказались победы советского кинематографа в освоении военно-патриотической темы.

Фундаментальный вклад в воссоздание исторической правды о роли советского народа в борьбе против фашизма в годы второй мировой войны внесла киноэпопея «Освобождение», поставленная на «Мосфильме» Ю. Озеровым. Экран впервые представил зрителю масштабную, исторически точную хронику великой битвы, которую вел советский народ, направленный и объединенный волей партии, непо-

колебимо целеустремленных усилий всех воинов — от солдата до Верховного Главнокомандующего, раскрыл сложные политические аспекты войны. «Освобождение» стало определенным рубежом в развитии киноисследования Великой Отечественной, оно как бы подвело итог многолетним поискам мастеров экрана. Отличительные черты эпопеи — ее масштабность, объективность в подходе к событию, которое сыграло решающую роль в судьбе не только Советской страны, но и в судьбах всей планеты, стремление авторов воплотить жизненную правду не только в сиюминутной данности, но — в исторической тенденции, в развитии. При этом они нашли и точный способ художественного выражения своего замысла, воссоздав с полной достоверностью и силой картины гигантских битв, фигуры реальных и обобщенных героев войны. В немалой степени успеху фильма способствовали новизна и плотность информации, представляющей большой познавательный интерес и столь привлекающей сегодня людей. О популярности «Освобождения», последние фильмы которого вышли на экран в 1972 году, свидетельствуют данные проката: картины эпопеи видели 239 миллионов зрителей.

Завидный успех сопутствовал и двухсерийной ленте «А зори здесь тихие...». За год проката каждую серию посмотрели по 66 миллионов человек. Фильм и по сей день не сходит с экрана, несмотря на то, что не только побывал на десятках тысяч киноустановок, но и демонстрировался центральным и республиканскими телецентрами. Особенно ценно то, что картина любима молодежной аудиторией. Б. Васильев и С. Ростоцкий удивительно точно адресовали фильм нынешнему поколению, тому, для которого война уже история, хорошо вроде бы знакомая по книгам, кино, воспоминаниям участников, семейным преданиям,— но история. Да ведь и в памяти тех, кто воевал или пережил тяжелые годы Великой Отечественной в тылу, три десятилетия многое сгладили, стерли, время притупило боль утрат, забылось то, что казалось незабываемым...

Безошибочность эта прежде всего в парадоксальном с позиции сегодняшнего дня драматургическом посыле: в центре войны оказываются не бывалые солдаты, а девчонки — милые, нежные, красивые. Такие же, как те, что ходят сегодня по улицам в обнимку, так же мечтающие о любви, озорные, веселые и грустные; девчонки, которые не прочь и пококетничать с мужчиной, пусть это и один-разъединственный на всех старшина Васков. Словом, девчонки как девчонки. Но судьбы их, поломанные войною, сплелись с судьбой и горем народным, и девчонки ведут смертный бой против врага — ведут с мужеством, достойным восхищения и вечной славы, в каждый свой выстрел вкладывая личную ненависть к фашистам, боль утрат и неизлечимых душевных ран, нанесенных войной.

Точный адрес фильма — и в той торжественно-реквиемной интонации, которая сопутствует финалу фильма, и в скромном и простом пластическом решении ленты, и в необыкновенно достоверных деталях военного быта, и в проникновенном, лирическом общении актеров со зрителем.

Глубокий след в сердцах людей оставляет встреча и с новой работой С. Бондарчука «Они сражались за Родину». Величие и суровый реализм шолоховской прозы, обогащенный глубоким и самобытным режиссерским прочтением, ярко и темпераментно переложенный на язык кино, привели к высокому художественному результату. На экране — типические и вместе с тем неповторимые в своей индивидуальности образы, точнейшая атмосфера той военной поры, когда смерть и — радость жизни шли бок о бок, а мужество рождалось в преодолении почти непреодолимых опасностей, когда каждый всем существом сознавал и чувствовал, что сегодня, здесь, в его окопе решается судьба страны и народа, когда это глубоко осознанное чувство долга и воля рождали невиданное упорство и небывалую стойкость. В кинолетописи Великой Отечественной немало ярких образов, но, пожалуй, трудно поставить кого-либо рядом с Петром Лопахиным, чью жизнь прожил на экране В. Шукшин. Да, это не актерская

игра — свершенное артистом чудо перевоплощения не поддается профессиональному анализу, технологию его работы в фильме не разложить по элементам! Лопахин — вершина того многолетнего поиска русского народного характера, который вел С. Бондарчук и в «Судьбе человека», и в «Войне и мире». И дело тут не только в неповторимой актерской индивидуальности В. Шукшина. Художественная выразительность образа Лопахина рождена литературным и драматургическим материалом. Лопахин типичен не только подлинно народными чертами характера — оптимизмом, умением выжить, выйти из любых передряг, не потеряв достоинства, доброты, чувства товарищества,— словом, всеми теми свойствами, которыми народная фантазия издревле наделяла своих героев; в образе Лопахина нашли отражение судьбы миллионов людей, чье сознание формировалось советской действительностью. Именно отсюда — чувство личной ответственности за всю громадную войну, за судьбу народа, глубокий патриотизм, готовность стоять насмерть в невыносимых, порою страшных до ужаса буднях боев. Патриотизм — вот что роднит всех героев фильма, от седого старшины до юного ефрейтора Кочетыгова.

И надо воздать должное режиссерскому мастерству С. Бондарчука в постановке батальных сцен, в умении ввести зрителя в гущу боя, заставить его вместе с героями пережить предельное — солдатское! — напряжение физических и духовных сил и таким образом проникнуться полной мерой героизма, способного преодолеть страх смерти.

Фильм «Они сражались за Родину» называют солдатским. И он поистине солдатский— по суровости, по жестокой правде войны, по бескомпромиссности художественных решений. Но за неповторимыми судьбами бойцов и малыми по масштабу сражениями встает величие всего советского народа, боровшегося с фашизмом, картина всей грандиозной четырехлетней битвы.

Новой страницей в художественном осмыслении войны стал и белорусский фильм «Пламя» В. Четверикова. Он тоже в известной степени «рубежный», ибо подводит итог ряду картин о подвигах народных мстителей — партизан. Основываясь на подлинных фактах партизанской борьбы в Белоруссии, авторы (сценарий написан группой кинодраматургов) и режиссер раскрывают истоки мужества и патриотизма народа, поднявшегося на борьбу в тылу врага, организующую роль коммунистов в партизанском движении. Фильм весьма убедительно спорит с произведениями, где партизанское движение показывается подчас как стихийный процесс, а партизанская масса — эдакой вольницей, полной противоречий, неспособной к организованной борьбе. На экране воспроизведена одна из операций на севере Белоруссии, которую осуществлял в тесном взаимодействии ряд партизанских соединений, действовавших по заданию Верховного Главнокомандования. В фильме без прикрас показаны трудности и своеобразие народной войны в тылу врага.

Много интересной информации найдет зритель также и в серии картин, посвященных партизанам-ковпаковцам Украины,—постановку этих фильмов осуществляет на студии им. А. П. Довженко режиссер Т. Левчук.

Примечательно, что любовь массового зрителя завоевал фильм киевского режиссера Л. Быкова «В бой идут одни «старики» — сплав высокой трагедии с лирической комедией, редкий у нас жанр. За десять месяцев проката картину просмотрело более 40 миллионов зрителей.

Отмечая высокий массовый интерес к лучшим фильмам военно-патриотической тематики, нельзя не отметить и другое: зритель остается равнодушным к картинам, лишенным масштаба, серьезных художественных, идейных поисков. Не помогают ни оригинальность замысла («Поезд в далекий август»), ни колоритность исторического материала («Город под липами»), ни претензии на современный киноязык («Маленький реквием для губной гармоники»).

●

Недавно Научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР

провел в ряде городов опрос зрителей и получил весьма характерные данные. Свыше половины опрошенных в возрасте от 17 до 24 лет — наиболее активной, по сути, части киноаудитории — заявили, что прежде всего их привлекают картины, связанные с современной проблематикой. Высок также зрительский интерес к произведениям историко-революционным и военно-патриотическим, к научной фантастике, к приключенческим лентам. Устойчивы зрительские симпатии к фильмам, где поднимаются морально-этические проблемы, независимо от времени действия, сюжета, жанра.

Круг картин, созданных в последние годы на материале современности, широк и разнообразен — у зрителя был выбор.

Фильмы рассказывали и об освоении космоса, и о проблемах трудовых коллективов, и о жизни крестьянства, и об интеллигенции, посвящены были спорту, пионерии, глубоко вникали в процессы современного мирового развития, исследовали нравственные коллизии.

Показательна в этом плане статистика посещаемости кинотеатров. Так, за год проката картину «Русское поле» смотрели 56,2 миллиона человек, «Мачеху»—59 миллионов. Каждую из серий работы С. Герасимова «Любить человека» видели более 30 миллионов зрителей, «Укрощение огня» Д. Храбровицкого — около 30 миллионов.

Среди картин историко-революционных наибольшее внимание зрители проявили к «Офицерам» (53,4 млн.), «Даурии» (49,6 млн.). Высок успех приключенческих лент: «Всадник без головы» — 68 миллионов зрителей, «Последняя реликвия» — 44,8, «Инспектор уголовного розыска» —40. А комедийный жанр? Здесь посещаемость (наилучших лент) дает кривую от 60 до 30 миллионов.

Более чем по 30 миллионов посетителей собрали за год проката сказки — А. Роу «Варвара-краса, длинная коса» и А. Птушко «Руслан и Людмила».

Конечно, в оценке идейно-художественного уровня произведений кино нельзя ограничиваться таким показателем, как зрительский успех фильма. Зрители разные — одного интересует авторская мысль, другого увлекает сюжет, третьего — известные актеры, четвертый отыскивает на афише имя любимого режиссера...

И среди названных выше фильмов есть работы, разные по качеству художественного воплощения, по степени одаренности киномастеров. Но от подлинного произведения искусства всегда требуются и наличие мысли и добротная драматургия, в которой сюжет играет далеко не последнюю роль, а уж о том, что без хорошего актера не может быть хорошего фильма, и говорить не приходится! Ведь не пошли же зрители на картину режиссеров П. и И. Хомских «Сестра музыканта», хотя и жанр ее редкий, любимый публикой — музыкальный, и тема современна, и режиссерской выдумки предостаточно (вспомним раскрашенные фасады домов, интерьеры, решенные в духе наимоднейшего модерна, массовку, танцующую в стиле опять же модного мюзикла), и актеры «свежие», не заигранные. А зрителей — меньше двух миллионов... В чем же дело? Мне кажется, дело в том, что авторам не удалось вложить в свою ленту значительную мысль, нравственный урок, не удалось добиться подлинной увлекательности. И стремление открыть новые исполнительские имена тоже не дало эффекта — главные исполнители работают не интересно, не владеют профессией.

Или, скажем, «Синие зайцы» В. Аксенова. И много выдумки в ленте, и сложнейшие трюки, и изобретательная работа оператора и художника, и необычное построение мизансцен, и стремительный современный ритм, смелые до лихости ракурсы, неожиданные монтажные стыки. И цель прекрасная — восславить людей необычных, смотрящих на мир талантливым взором... Одно «не учли» — пренебрегли законами драматургии. И получилось в общем скучно, натужно, претенциозно... А зрители оценили картину так: за год 1,7 миллиона посещений.

Но, может быть, обе эти работы слишком «парадоксальны», неожиданны для «неподготовленного» зрителя (бытует такое понятие в на-

шем обиходе)? Нет, дело вовсе не в этой мнимой «неподготовленности». Вот кинофильм «У нас на заводе». Среда, где происходит действие, знакома и привычна миллионам, проблематика, связанная с новаторством на производстве, понятна, к тому же в картине затронут вечно волнующий вопрос: «любит — не любит». А собрала она всего 1,8 миллиона зрителей. Что причиной? Слабость драматургии, лишенной напряженного действия? Элементарность мысли: «новатор — хорошо, консерватор — плохо»? Неточный подбор и слабая работа с актерами? Огрехи режиссуры Л. Аграновича? Боюсь, что все вместе...

Нет слов, искусство не может развиваться без поиска новых средств выражения, без творческой фантазии, без смелости и даже риска. Сравнивая сегодняшний кинематограф с тем, каким он был двадцать-тридцать лет назад, воочию видишь, как далеко ушли сегодняшние киномастера в реалистическом и поэтическом поиске, как много таланта вложено в сокровищницу художественного опыта. Но все же поиск ценен не как процесс, а как результат, воплощенный в конкретных произведениях. А произведение имеет смысл только при широком признании зрителями. Как бы многосложны ни были идеи, заложенные авторами в фильм, какой бы экстравагантной ни была форма, сколь много поэзии или публицистической страсти ни было в ленте,— если зрители не придут в кинотеатр, творческий труд останется втуне...

Понятно, успеху любой картины может в значительной мере помочь или помешать организация рекламы и продвижения картины, пресса. Но главное — сам фильм. Об этом убедительно свидетельствует опыт проката лучших наших фильмов.

Как стремительно и ярко начал свою экранную жизнь кинофильм «Калина красная»! За первые три месяца проката (выпущена она была в апреле 1974 года) ее просмотрело около 40 миллионов человек. А сегодня на ее счету— 62 миллиона зрителей. Смотрят ее с одинаковой увлеченностью и в колхозе и в студенческом клубе, смотрят строители и ученые, молодые и старые. Смотрят, опровергая утверждения некоторых теоретиков, полагающих, что непременно надо создавать фильмы, ориентированные на некие специальные аудитории — отдельно для ученых, физиков, отдельно для студентов, отдельно для массовой аудитории — эдакое «поп-кино».

Может быть, успех фильма был предрешен остротой и необычностью сюжета, в центре которого неудавшаяся судьба Егора Прокудина, окрашенная «романтикой воровской жизни»? Но ведь мы уже встречались с подобными сюжетами (вспомним хотя бы «Последний троллейбус»), однако такие произведения прошли по экранам, не оставив сколько-нибудь заметного следа в сознании зрителей. Смотрели их с интересом, но не более того. Да и нет в «Калине красной» этой пресловутой воровской романтики! Едва ли кого-нибудь могут «завлечь» кадры тюремной жизни, снятые с документальной и жестокой откровенностью, или сцена отвратительной в своем цинизме «малины», или эпизод убийства Егора, когда воровская шайка, совершив свое грязное дело, трусливо, по-шакальи, бежит, спасая шкуры. Нет, не романтикой, а трагизмом отмечена судьба Егора, понявшего бессмысленность своей прежней жизни и пытающегося переломить судьбу, прорваться к чистоте и честности...

Главную мысль картины В. Шукшин определял известной народной пословицей: «Береги честь смолоду», и потому так безжалостно, если не сказать беспощадно, столкнул он своего героя в последние дни его жизни и с разбитой материнской жизнью, и с любовью женщины, и с прелестью родной природы, и с забытой радостью труда, и с бесхитростной людской добротой.

Сила ленты — в ясности мысли, определенности характеров, в поразительном сочетании бытовой достоверности и высокой поэзии. Высшим классом режиссерской работы отмечен фильм. Точность поэтических метафор — в коротком эпизоде встречи Прокудина с березками, в эмоционально насыщенной сцене пахоты; неподражаемы юмор первой встречи Егора с отцом Любы, глубокий лиризм кадров, раскрывающих отношения Любы и Егора,—

все по-народному емко, образно, сочно, и все — подчинено идее картины, тонко и ненавязчиво трактующей гуманизм нашей жизни, воспевающей духовную красоту народа.

Немало споров велось в свое время по поводу места актера в кино, по поводу того, каким должен быть кинематограф — «режиссерским» или «актерским». «Калина красная» по-своему отвечает и на этот вопрос. Можно ли представить ленту без В. Шукшина в главной роли, без Л. Федосеевой, И. Рыжова? Без той высшей степени перевоплощения, которой отмечены актерские работы в картине? И без проникновенного режиссерского видения В. Шукшина?

Подлинное произведение искусства, несущее в себе заряд мысли и художественное совершенство, не требует избирательного к себе подхода, поиска специальной аудитории, которая — и только она! — может якобы понять мир мыслей и образов художника. Не прикрывается ли порой ссылками на «неподготовленность» аудитории творческая беспомощность, узость мысли, беспредметность художнического поиска? Трудно ведь допустить, чтобы художник, создавая фильм, имел в виду ограниченный круг публики, избранных ценителей, заранее рассчитывал на неуспех своей работы. Разве не является высшей наградой художнику благодарное признание народа? Говоря о кинематографе, нельзя забывать и специфики этого вида искусства — фильм начинает свою «работу» только в кинозале. И потому, какие бы цели ни ставил перед собой художник, как бы ни был высок полет его творческой фантазии — произведение без зрителей остается «вещью в себе». Наивно рассчитывать и на то, что фильм, не понятый сегодня, вдруг воскреснет через много лет.

Появись фильм «Этот зеленый красный мир», скажем, лет 15 назад, а не в 1975 году, в нем, несомненно, отметили бы и поэтичность языка, и оригинальность пластического решения, и живописность кадров. Возможно, авторам (сценарий Г. Матевосяна, режиссер Ю. Ерзинкян) простили бы и рыхлость сюжетного построения и элементарность мысли. Но сегодня эта картина рождает впечатление претенциозности и вычурности, нарочитой усложненности, ибо вторична художественная идея, положенная в основу ленты, как вторичны и способы ее воплощения. Досадно, что при обсуждении этой работы на студии «Арменфильм» некоторые члены худсовета увидели в ней чуть ли не модель будущего армянского кино...

Характерен в этом смысле и неудачный опыт А. Хамраева в работе над фильмом «Человек уходит за птицами». Мне кажется, что, загипнотизированный поэтической тонкостью литературного сценария, предложенного Т. Зульфикаровым, режиссер не разглядел опасностей, которые подстерегали его в постановке. Притча, написанная в экспрессивной манере, при переложении ее на кинематографический язык, потребовала необычайной изощренности в построении зрительного ряда, эмоциональном насыщении каждого кадра. Не учел режиссер и еще одного: притча по природе своей требует сжатости, не терпит многословия. И, ограничь себя А. Хамраев рамками новеллы, возможно, он снова порадовал бы нас темпераментным и ярким произведением. Но полнометражный фильм есть полнометражный фильм, а мыслей, сюжета и драматургии в сценарии было только на новеллу... Законченная лента не лишена поэтического обаяния, во многом любопытна, но, к сожалению, нет в ней стилистического единства, местами творчество подменяется «изобретательством». Автору не удалось избежать вторичности, а также многословия, рождающих скуку. Поэзия, как никакой жанр, требует краткости и точности — старый закон...

Думается, что поучительным для всех нас может стать пример кинофильма «Премия», поставленного С. Микаэляном. Наверное, можно согласиться, что не все в ленте бесспорно, есть просчеты в режиссуре, можно было точнее, ярче прорисовать производственный фон. Но картина удалась в главном — она убедительно раскрывает духовный мир героев, воссоздает нравственную атмосферу, в которой они живут. Это тем

более ценно, что драматический накал страстей развивается целиком и полностью в рамках «производственной проблематики», в которой в последние годы было много поисков и куда меньше, чем хотелось бы, удач. Характерно и то, что поставлена «Премия» на «Ленфильме», где социально-экономические и социально-психологические процессы и коллизии, происходящие в трудовых коллективах, исследуются в последнее время с особой настойчивостью. Думается, что такой фильм, как «Премия», мог родиться как раз на творческой почве, давшей нам «Рабочий поселок» и «Здесь наш дом», «Старые стены» и «Еще не вечер» — произведения, хорошо запомнившиеся зрителям.

Фильм С. Микаэляна отражает неповторимую черту советского образа жизни — единство интересов личности, коллектива и общества в целом, их органическую взаимосвязь, вникает в проблему ответственности каждого за судьбы общества. Истинную художническую смелость проявил автор сценария А. Гельман, построив сюжет ленты на проблеме в чистом виде. Создатели «Премии» напрочь отказались от «лирического утепления» материала, к чему нередко прибегают в картинах, посвященных производственным коллизиям, и что, выглядя порой ненужным «гарниром», свидетельствует о неверии авторов в увлекательность проблемы как таковой. Этим грешила, например, даже такая значительная работа, как «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика. Драматургия «Премии» — в раскрытии многообразных характеров, представляющих собой точные социально-типажные портреты. «Узнаваемость» персонажей поразительна! Нам хорошо знакомы и управляющий трестом, который считает, что план надо «делать» любой ценой, и чиновный начальник планового отдела, и осторожный диспетчер, и инженер, озабоченный лишь тем, чтобы заседание побыстрее «закруглилось». Хорошо нам знакомы и немолодой бригадир, вобравший в себя лучшие черты кадрового рабочего, и «лопоухий» его помощник, только начинающий жить. Драматургия фильма — и в остроте коллизии, в нашем волнении за ее исход, за судьбу бригадира, уверенного в своей правоте, и за судьбу мальчишки, которому предстоит либо утвердиться в понятиях о справедливости, либо — утратить веру в нее. А финал? Нет в нем успокоительного «хэппи-энда», напротив, он будоражит, тревожит нашу мысль и наши чувства: бригадир победил в нелегкой, принципиальной сшибке, но уходит-то он далеко не торжествующий. Ведь кое-кто из его товарищей, из тех, кому он верил, за кого боролся, кое-кто из них спасовал, отступил, предал коллектив... Потому и покидает кадр актер Е. Леонов ссутулившись, тяжело ступая по колеям разъезженной дороги...

Картина только начинает экранную жизнь, но уже первые сведения о прокате говорят о необыкновенном интересе к этой ленте. Не так уж часто случается, чтобы фильм так горячо обсуждался после просмотров, чтобы он становился поводом для серьезных и жарких споров на рабочих и итеэровских собраниях. Прошу понять меня верно: я отнюдь не призываю к прямым повторениям, хотя в смысле четкости и ясности мысли, определенности позиции, стилистической прозрачности у авторов «Премии» не грех и поучиться. Но главное, что, несомненно, достойно внимания,— страстность и истинный интерес к острым проблемам современности, компетентное и серьезное их исследование.

●

Среди лент приключенческого жанра и научной фантастики, к сожалению, не так уж много художественных удач. Выгодно отличается от других дилогия «Москва — Кассиопея» и «Отроки во вселенной», поставленная Р. Викторовым на студии им. М. Горького. Фильмы научно убедительны, отмечены высокой культурой режиссерской работы, доброй юмористической интонацией. Они с одинаковым интересом смотрятся как в детской, так и в юношеской аудитории, успешно идут за пределами нашей страны. Добротная режиссура в приключенческом жанре отличает работы А. Хамраева, В. Азарова, А. Бобровского. Однако зрители хорошо приняли и довольно

элементарные с позиций художественной требовательности фильмы «Инспектор уголовного розыска» и «Будни уголовного розыска» С. Цибульник, «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» С. Говорухина. Одной из самых зрительских картин стал «Всадник без головы» В. Владимирова, к которому справедливо предъявляются претензии по классу режиссерской работы. Около 40 миллионов зрителей собрал музыкальный фильм «Песни моря», вызвавший в творческой среде так много нареканий за низкое художественное качество.

В чем тут дело?

Есть тенденция утверждать, что виновата в этом нетребовательность и неподготовленность зрительской аудитории, якобы отдающей предпочтение произведениям легковесным и бессодержательным. Такая аргументация весьма удобна, чтобы уйти от самокритики. А не правильнее ли будет нам, кинематографистам, нелицеприятно и пристрастно проанализировать свою собственную работу? Подумать: а не виноваты ли в этом явлении прежде всего мы сами? Не приелась ли зрителям пресная кинопища, те самые пресловутые серые фильмы, безжанровые «киноповести», которые, увы, нередко поставляются киностудиями на широкий экран? Мы часто и охотно повторяем слова Вольтера насчет того, что все жанры хороши, кроме скучного. А на деле? На деле работа в приключенческом, например, жанре по сию пору считается чем-то вроде творческого отходничества, занятием второго сорта. Конечно, фильм в духе низкопробного вестерна, сложенный из стандартных сюжетных блоков, не оплодотворенный ни мыслью, ни чувством,— отнюдь не художественное свершение. Но выход, видимо, не в том, чтобы, отвергая отрицательный опыт, выплескивать грязную воду вместе с «ребенком», а в том, чтобы, исследуя этот опыт, развивать и совершенствовать столь притягательный для аудитории приключенческий жанр. Зрители ищут в остросюжетной ленте романтику подвига, острые психологические ситуации, крупно вылепленные фигуры персонажей, увлекательный сюжет. Они ищут, одним словом, то, чего не обнаруживают подчас в «серьезных» фильмах, хотя все эти качества во главе с увлекательностью отнюдь не противопоказаны даже самым серьезным лентам; скорее — наоборот, о чем свидетельствует опыт мировой литературы, театра, кино. Но не обнаруживают—и идут на любой суррогат, обладающий хотя бы внешними признаками приключенческого жанра...

Обращаясь к статистике, отражающей зрительские пристрастия, видишь, что зрителей также тянет к лентам, в центре которых — простые человеческие судьбы, взятые во внешне неприметных, обыденных, знакомых всем ситуациях, в семейном быту. Подобные сюжеты, вроде бы не претендующие на открыто выраженную общественную проблематику, долго находились вне поля зрения мастеров кино. Но разве отношения людей в семье, нравственная атмосфера повседневного быта не имеют социального значения? Трудно найти другую сферу, к которой в равной степени были бы причастны миллионы и миллионы людей. Вот почему с таким волнением, в забитых до отказа кинотеатрах смотрят люди любой фильм, пусть даже слабый, сентиментальный, если он затрагивает нравственные, семейные, любовные коллизии. Вот почему вызвали большой интерес фильмы «Русское поле», «Мачеха». Каждой из этих картин, если судить по высшим законам искусства — а судить, конечно же, нужно только так,— можно высказать немало упреков. Но опять-таки не будем винить зрителей за то, что они пошли на эти фильмы, отвернувшись от других, может быть, более умных и возвышенных, но увы, не столь близких к повседневным проблемам и чувствам, волнующим большинство наших современников.

Надо не зрителей виноватить, а делать х о р о ш и е картины, затрагивающие нравственные проблемы в их общественных и личных проявлениях,— такие проблемы всегда были в центре художественного исследования и неизменно вызывали острое внимание публики. Значение их не просто остается крайне важным, но и возрастает по мере поступательного движения общества. О том, какие бесценные

возможности открывает художнику нравственно-этическая проблематика, о том, сколь высок к ней интерес аудитории, убедительно говорит пример с фильмом А. Михалкова-Кончаловского «Романс о влюбленных». Об этой ленте достаточно много говорилось и писалось, и вряд ли стоит повторять оценки, исследовать острую полемику, возникшую вокруг нее на страницах прессы, на зрительских встречах и диспутах. Но ее прокатная судьба — свыше 30 миллионов зрителей за семь месяцев показа — симптоматична.

Сказанное не отменяет того грустного явления, когда бывает, что зрители не принимают иных фильмов, представляющих собой действительно высокое искусство. Социологические исследования свидетельствуют, что зрители наши неоднородны, разные их слои находятся на разном уровне эстетического развития. С этим надо считаться. Слова Ленина, адресованные в свое время Демьяну Бедному, насчет того, что тот слишком идет за читателем, а надо всегда идти немного впереди, сохраняют всю свою силу и сегодня, по отношению ко всем деятелям искусств.

Мы обязаны учиться дифференцированному подходу к своей аудитории — дифференцированному в научном смысле слова. Видеть перспективы ее культурного роста. Мы обязаны в своем творчестве стремиться к удовлетворению духовных запросов народа. А это значит — ориентироваться на высокие критерии и передовые вкусы нашего общества. Постепенно подтягивать к этому высокому этическому и эстетическому уровню тех, кто отстал.

Да, в деле эстетического воспитания людей миссия кино важна необычайно и необычайно ответственна. Конечно, это — процесс длительный и непростой, в нем участвуют многие силы советского общества — и школа, и наука, и литература, и пресса, и другие виды искусств. Но мы обязаны прежде всего думать о своей роли в этом общенародном деле. И прилагать максимальные усилия, чтобы с честью играть эту роль.

Самокритичный взгляд на свою работу — вот что прежде всего нам необходимо!

Художнику много дано. Кинематограф — всегда в сфере внимания общества, народа, партии. Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев в своем приветствии Всесоюзному кинофестивалю в Кишиневе отметил, что советское киноискусство создало в последнее время ряд значительных произведений. Все работники советской кинематографии признательны за столь высокую оценку своего труда. Тем более важно, чтобы в преддверии XXV съезда партии мы, следуя ленинскому завету, все сосредоточились на нерешенных проблемах, с тем чтобы в предстоящий исторический период подняться в своем творчестве на новую качественную ступень, отвечая духовным и интеллектуальным потребностям народа, создавая произведения, которые будят мысль, помогают лучше осознать время, в которое мы живем.

На киностудиях создаются сейчас фильмы, которые увидят свет после съезда, формируется тематический план выпуска фильмов на будущее пятилетие. Крайне важно, чтобы сценарные редакционные коллегии, весь творческий актив студий осмыслил, критически оценил творческий опыт кинематографа, накопленный в последние годы. Надо еще раз с позиций партийности и народности рассмотреть перспективы развития, сконцентрировав внимание на главных темах, на основных произведениях, призванных запечатлеть нравственную красоту и славные свершения советского народа, его богатую историю, великую роль в преобразовании мира.

Да, художнику много дано. Велика роль кинематографа в формировании нравственной атмосферы общества, в эстетическом воспитании народа. Но этические и эстетические принципы формируются не только и не столько в лаборатории художника. Они порождаются самим динамически развивающимся советским обществом, вызревают в процессе созидательного труда и духовного общения миллионов людей.

Учась у народа, творить для народа — что может быть благороднее и почетнее этой задачи!

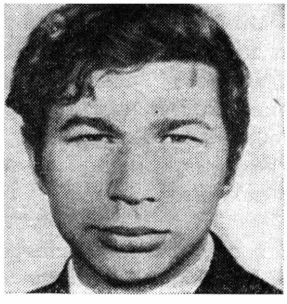
Кинематографисты — лауреаты Государственных премий СССР

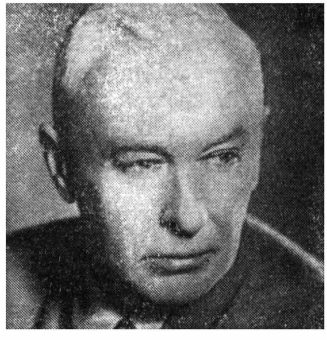
О присуждении Государственных премий СССР 1975 года в области литературы, искусства и архитектуры.

Из Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложение Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1975 года:

...Васильеву Борису Львовичу, автору повести и сценария, Ростоцкому Станиславу Иосифовичу, народному артисту СССР, автору сценария и режиссеру, Шумскому Вячеславу Михайловичу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, оператору, Мартынову Андрею Леонидовичу, исполнителю роли, — за художественный фильм «А зори здесь тихие...»





...Кармену Роману Лазаревичу, народному артисту СССР, автору сценариев и режиссеру, — за трилогию художественно-публицистических фильмов: «Пылающий континент», «Чили. Время борьбы, время тревог», «Камарадас. Товарищи».

Ан. Вартанов

Проблемы армянского кино

В минувшем году исполнилось пятьдесят лет со дня создания первого армянского художественного фильма — картины Амо Бек-Назарова «Намус». Лучшие творения Бек-Назарова и его талантливых коллег давно уже стали классикой советского киноискусства, многие игровые армянские фильмы с успехом идут на экранах нашей страны и за рубежом. И у кинематографистов Армении были все основания торжественно отпраздновать полувековой юбилей своего национального киноискусства, собравшись в прекрасном, только что построенном Доме кино.

Однако предлагаемая вниманию читателей статья — вовсе не юбилейная. И не потому только, что в ней не будет идти речь о славных страницах истории армянского кино двадцатых и тридцатых годов. Статья эта посвящена проблемам современного армянского экрана и прежде всего — проблемам нерешенным. Скажу больше: появление статьи вызвано чувством неудовлетворенности сегодняшним состоянием армянской кинематографии. На протяжении последних двадцати лет мне приходилось пристально следить за развитием армянского кино, я знаю его не от случая к случаю, а наблюдаю за течением, развитием художественного процесса. Потому и беру на себя смелость разобраться в том, что же мешает армянскому кинематографу занять место в авангарде культурной жизни республики, завоевать и всесоюзный экран произведениями подлинно современными, художественно яркими, глубокими.

Но сначала — небольшой и необходимый экскурс в не столь давнее прошлое.

Годы так называемого «малокартинья» ударили по «Арменфильму», пожалуй, еще сильнее, чем по большим столичным студиям: в течение ряда лет здесь не снималось ни одного игрового фильма. Первые шаги после вынужденной паузы были весьма неуверенными: они напоминали движение на ощупь. Но все же это было движение, и радость охватывала в ту пору каждого, кто был заинтересован в судьбах армянского кино. Казалось, пройдет год-другой, обретут былую уверенность мастера старшего поколения, молодые, окрыленные доверием и надеждой, почувствуют свою силу, и киноискусство советской Армении вновь, как и в былое время, в двадцатые и тридцатые годы, станет одной из ярких национальных кинематографических школ.

Шли годы, советское кино мужало и крепло, возникли и обрели широкую известность гораздо более молодые и менее опытные, нежели армянская, национальные кинематографии. Появились неплохие картины и на «Арменфильме», некоторые из них имели хорошую прессу и были отмечены на всесоюзных фестивалях, но в целом не покидало ощущение, что советский армянский народ выражает себя в кинематографе далеко не так ярко и целостно, как, скажем, в музыке, изобразительном искусстве или театре.

Всякая художественная школа заявляет о себе в первую очередь пристрастием к определенной проблематике, к определенному кругу тем и образов. Какую бы из школ послевоенной кинематографии мы ни взяли: итальянский неореализм, польское кино или кино Мексики, а у нас — грузинское и литовское, узбекское и киргизское кино, то прежде всего бросится в глаза последовательный и принципиальный интерес художников к определенным сторонам действительности. Мы легко

узнавали фильмы тех или иных школ по почерку их создателей, однако целостность стилистическая была, как обычно в искусстве, производной, продиктованной единством художников в понимании жизни, в характере ее идейно-творческого освоения.

Неповторимость, своеобразие той или иной художественной школы в каждом случае имеет свою опору. Когда нет, скажем, крепкой кинематографической традиции (как в Киргизии, где игровое художественное кино появилось лишь после войны), создатели школы опираются на опыт старших искусств. Так, Чингиз Айтматов оказал заметное влияние на развитие киргизского кино: недаром многие из лучших картин, созданных во Фрунзе, были экранизацией его прозы. А бывает (как, например, в итальянском неореализме), что создающаяся киношкола активно борется с предшествующей кинотрадицией, критически ее преодолевая.

В тех национальных культурах, в которых, подобно Армении, существует сильная художественная традиция — не только кинематографическая, но и литературная, театральная, изобразительная и т. д.,— процесс образования «школы» киноискусства оказывается и более простым и одновременно более сложным.

Разве не простой и ясный путь — продолжить то русло развития довоенного кино, которое было связано с замечательным творчеством Бек-Назарова? В отдельных случаях такая задача приводила к успеху: напомню изысканную миниатюру режиссера А. Манаряна «Печенка», кажущуюся неким парафразом на темы бекназаровского «Пэпо». Но только заимствование стилистики классических фильмов без наполнения новым, современным содержанием не способно быть фундаментом полноценного творчества. Время Бек-Назарова выдвигало свои проблемы и, естественно, требовало соответствующих художественных решений. Так что, при всем уважении к славным традициям прошлого, в неизменности переносить их в наши дни, конечно, нельзя. Значит, осваивая традиции, надо было и предлагать нечто новое, свое, продиктованное в первую очередь ходом самой жизни.

Конечно, наряду с меняющимися, носящими исторически преходящий характер чертами творчества, каждая школа обладает некоторыми постоянными, устойчивыми признаками. В этих «константах» более всего проявляется своеобразие художественной школы. Для армянской кинематографии такой «константой» стал постоянный острый интерес к истории, к классической литературе, повествующей о прошлом армянского народа, о его непростом пути от древней истории к новой, от угрозы физического истребления нации к подлинному ее расцвету при социализме.

Естественное стремление увидеть прошлое в свете настоящего, сделать актуальные для современности выводы из уроков истории и привело к тому, что историческая проблематика в армянском кино, имеющая, кстати, богатые художественные традиции (нельзя забывать и литературный опыт армянских писателей — прозаиков и драматургов), пожалуй, дала наиболее устойчивые художественные результаты. Любопытно заметить — и в этом, конечно, сказывается своеобразие нашего времени, — что от седой истории интерес кинематографистов переключается к истории не столь давнего прошлого — к началу нынешнего столетия. На смену «Давиду Беку» и «Анаит» приходят «Из-за чести» и «Хаос», «Северная радуга» и «Хатабала». Предметом художественного анализа кинематографистов все чаще становятся не многострадальные судьбы средневековой Армении, а период становления и развития армянского капитала. Власть силы и оружия, которой характеризовалась древняя история, сменяется властью денег в новой и новейшей истории: исследование этой перемены все чаще занимает внимание кинематографистов, и в традиционной для армянского кино тематике намечается акцент, очень определенно выражающий желание показать те новые страдания, которые принес армянскому народу капитализм, его враждебность коренным жизненным интересам нации, ее трудящихся классов.

Характерно, что те из недавних фильмов, в которых историческая тематика дана в безмятежно-повествовательной интонации, в фор-

ме, лишенной современного звучания, оказались малоинтересными зрителю, так как они чисто иллюстративны по своей художественной функции. Показателен в этом смысле фильм «Родник Эгнар» (сценарист М. Армен, режиссер А. Манарян).

Довольно точно придерживаясь литературной первоосновы, собирая по крупице достоверные детали прошлого, авторы картины лишь в этом видели свою задачу. Они не заметили, как второстепенное стало для них главным, а главное рассеялось, растворилось в мелочах бытовых характеристик. Исторический материал не был художественно осмыслен, и зритель не нашел в том образе давно прошедшей эпохи, который возник на экране, современного взгляда на прошлое*.

Другое дело — «Хаос». В этом романе Александра Ширванзаде, написанном не без сознательной беллетризации материала (в ту пору казалось, что читателя не сможет заинтересовать социально-экономический анализ среды и героев), есть очень важная и для сегодняшнего дня проблема перерождения человека под властью денег. Авторы экранизации — сценарист В. Меликсетян и режиссер Л. Вагаршян,— отказавшись от многих побочных сюжетных линий и мотивировок, присущих роману, выделили эту его основную мысль. От этого социальная критика, прозвучавшая в произведении классика армянской литературы, стала еще более целенаправленной и целеустремленной. На наших глазах происходит перерождение главного героя, «социалиста» Смбата: миллионное наследство отца, вначале воспринимавшееся им как нечто чуждое, постепенно подчиняет его себе, превращая из хозяина денег в их слугу. Тема эта, наиболее интересная и существенная для современных экранизаторов «Хаоса», является конфликтной основой, двигающей действие второй половины картины.

Но, как это нередко бывает, создатели фильма в какой-то момент усомнились то ли в своем праве столь решительно подчеркивать у писателя одну его мысль, то ли в возможности удержать интерес зрителей к картине, лишенной черт чисто внешней привлекательности. Они дрогнули, и свидетельством этой слабости стали традиционные кинематографические подпорки, в великом множестве расставленные в их фильме. Тут и набившие оскому сцены разгульной жизни богачей (появившиеся в прологе, они затем проходят чуть ли не как лейтмотив через весь фильм), и картины «пикантного» адюльтера с пойманным врасплох любовником, и соперничество двух братьев в ухаживаниях за молоденькой девушкой... В результате у некоторых зрителей возникает ощущение, что знаменательная эволюция характеров братьев, своеобразная «рокировка» Смбата и Микаэла в конце фильма связана не с тем, что Смбат оказался гораздо более зависим от власти денег, нежели его кутила-брат, а с воздействием на Микаэла романтической любви к Шушаник.

Но даже не до конца удавшееся изображение социальной эволюции братьев производит глубокое впечатление. Через нее показана тесная, неразрывная связь исторического и личного: процессы, происходившие в ту пору в экономической и социальной жизни общества, раскрыты в сложном, драматическом сломе характеров героев. Авторы избежали соблазнительной возможности сделать людские судьбы прямой социологической иллюстрацией исторических процессов.

---

* Любопытно отметить, что и некоторые из создателей фильма «Родник Эгнар» ощущали в процессе работы над ним этот его недостаток. Исполнитель главной роли актер Сос Саркисян признавался, что у него был соблазн сыграть своего героя лишь как обманутого мужа: в традициях армянской литературы (в отличие, скажем, от западноевропейской) это вовсе не жалкая и ничтожная фигура. Однако Саркисян искал оправдания своему герою и его поступкам не в национальных традициях, а в цельности характера и преданности своему делу. Мастер Мкртыч занимается созданием и украшением родников — почетнейшим для армянского ремесленника делом. Он отдал ему всю свою жизнь: для него единство творческой привязанности и единство семейного очага одинаково незыблемы. Финальная сцена, в которой умирающий старый мастер, как завещание, произносит слова о том, что дело каждого человека должно переживать его самого, подводят итог развитию характера и вместе с тем многое открывают в отношении актера к основной концепции фильма. «Работая над этой ролью,— говорил Саркисян,— я менее всего хотел вникать в суть происходящей в фильме семейной трагедии. Я не старался показать мастера Мкртыча правым или виноватым в ней. Думая над этим характером, я счел самой важной мыслью, вытекающей из его судьбы,— мысль о величайшей ценности всего, созданного руками и творческим вдохновением человека».

«Родник Эгнар». Мастер Мкртыч — С. Саркисян, Еранос — А. Азизян

В фильме предложено решение социальных проблем, которое даже и при сделанных выше оговорках корреспондирует с временем нынешним.

Именно такой подход плодотворен при обращении к фильмам историческим, историко-революционным. Тогда картины о былом будут восприниматься не как еще одна страничка прошлого, а как произведения, способные в минувшей эпохе открыть актуальное и для современности содержание.

К сожалению, в разработке этой темы куда чаще сталкиваешься с привычными схемами, с воздействием старых догм. Так, как это и произошло в последние годы, не принесшие на этом тематическом участке новых открытий армянскому кино.

●

Наиболее важное, решающее направление в развитии искусства связано с современностью, с отражением сегодняшней жизни народа. В Армении на каждом шагу встречаешься с тем характерным и новым, что знаменует ее нынешний день и что, безусловно, ждет серьезного и глубокого художественного осмысления. В прошлом бедная, если не сказать нищая, земля, терзаемая иноземными и собственными эксплуататорами, советская Армения сегодня расцвела в многоцветьи хозяйственного и культурного развития. Не богатая промышленными ресурсами, она в результате бурного развития энергетики, что стало возможным благодаря социалистической взаимопомощи других советских республик, в первую очередь — РСФСР, вышла на

путь умелого использования высококвалифицированной рабочей силы. Мастерство, которым славились умельцы-ремесленники далекого прошлого, возрождается сегодня в интенсивно развиваемых трудоемких областях точного станкостроения, электронной промышленности, радиотехники.

Но расцвет республики не означает спокойной, безмятежной идиллии: жизнь полна движения, а следовательно, конфликтов и противоречий. Важнейшие из них со всей остротой были вскрыты на январском (1975 г.) Пленуме ЦК Коммунистической партии Армении, где было наглядно показано, как много насущных проблем требуют к себе пристального внимания. А следовательно — глубокого исследования художниками. Но если сравнить картину действительности, которая складывается в кинематографических произведениях, снятых в последние годы, с тем, что можно увидеть в республике своими глазами, узнать из газет, услышать на совещаниях и собраниях, почерпнуть из личных бесед, станет ясно, насколько еще поверхностно, а подчас просто бездумно решает армянский кинематограф важную задачу художественного отображения современности.

Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС на XXIV съезде партии говорил: «...У нас все еще появляется немало произведений неглубоких по содержанию, невыразительных по форме. Иногда бывает даже, что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта. Думается, что все мы имеем право ожидать от работников искусства большей требовательности к самим себе и к своим товарищам по профессии».

Эту точную критическую оценку можно полностью адресовать и картинам «Арменфильма» о современности.

Лишь лучшие из них отличает серьезный, неравнодушный подход к материалу, к насущной жизненной проблематике современности.

Правда, если взглянуть на двадцатилетний путь послевоенного армянского кино ретроспективно, в целом, то на примере лучших фильмов можно будет увидеть, что на этом пути удачи были. Они возникали, когда кинематографисты старались пристальнее вглядываться в происходящие вокруг процессы, искали своих героев в гуще народа, пытались подойти к реальным конфликтам и противоречиям. Отметить это важно потому, что армянский кинематограф очень долго находился во власти старого эстетического предрассудка, согласно которому в кино должно показывать нечто непохожее на обыденность, нечто несоизмеримо более «красивое», эффектное, завлекательное, чем то, что зритель видит в жизни. Между экраном и действительностью сознательно воздвигалась высокая стена, разделяющая «прозаическое течение жизни» и романтически «красивый» вымышленный мир. Поэтому всякое движение в сторону реальных проблем и героев, отличающее лучшие картины армянских режиссеров, воспринимается нами теперь как шаг положительный.

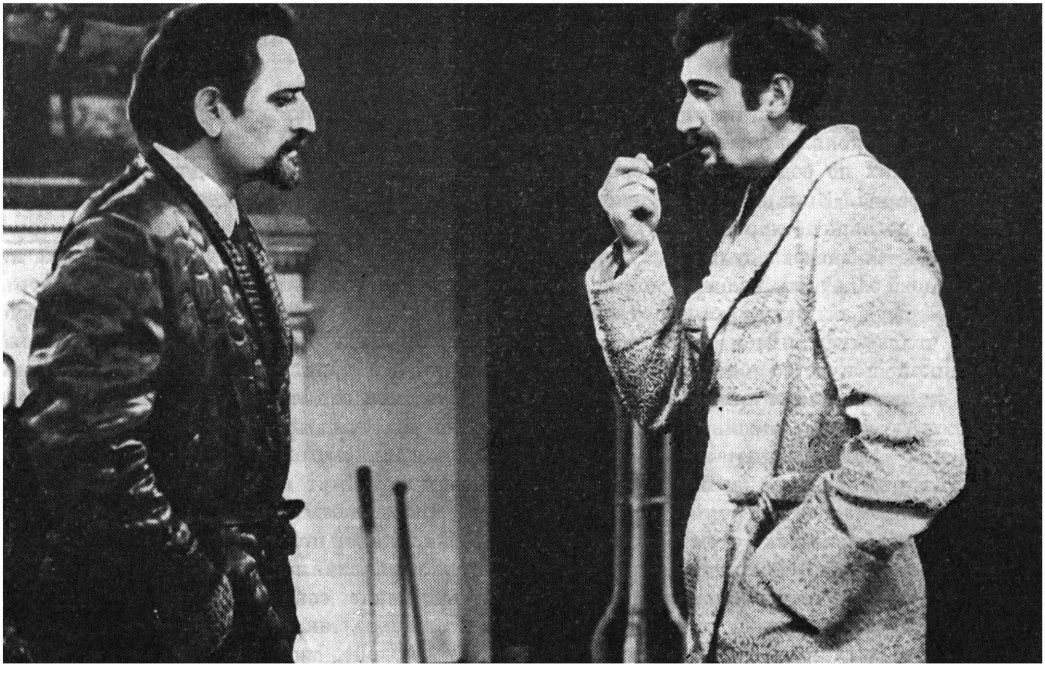
Приятно отметить, что из кинорепертуара как будто исчезли невысокого вкуса мелодрамы и фильмы из «ненашей» жизни, еще недавно занимавшие в нем весьма заметное место. Авторам таких лент казалось, что сентиментальность и экзотика — кратчайший путь к сердцу зрителей. Однако слишком уж высока была плата за кассовый успех, который сопровождал некоторые из этих фильмов. С одной стороны, из фильмов армянских кинематографистов постепенно исчезали черты подлинного искусства, а с другой — неумолимо портились вкусы зрителя. Происходило то, что принято называть «эстетическим бумерангом». И должно, очевидно, пройти еще немало времени, прежде чем серьезные фильмы как армянского, так и любого иного производства займут подобающее им место в республиканском прокате.

Под влиянием подобного взгляда даже те немногие армянские ленты, которые были сделаны на материале современной жизни, нередко трактовали ее так, что она выглядела тоже как будто «чужой», ненастоящей: условные кон-

фликты, надуманные ситуации, искусственные решения... Весьма распространенной была тенденция делать картины, эксплуатируя популярность и талант какого-либо выдающегося представителя армянской культуры. Тут, как, очевидно, полагали некоторые сценаристы и режиссеры, никакой особой выдумки не требовалось: выбрать «звезду», придумать незамысловатый сюжетец — и успех обеспечен. В таких лентах особенно пышным цветом расцветал отмеченный выше предрассудок: мир искусства — это особый, далекий от обыденной жизни мир. Так появились ленты о Гоар Гаспарян и Артуре Айдиняне, Леониде Енгибарове и Альберте Азаряне. Мастера искусств были в них всего лишь атрибутами привычной кинематографической экзотики.

Я хотел было высказать уверенность, что время подобных фильмов отошло в прошлое, однако от такого заявления заставила воздержаться одна недавно выпущенная лента. Это кинокомедия «Приключения Мгера в отпуске» (сценарист Б. Сааков, режиссер Э. Мартиросян), сделанная по заказу телевидения. Картина откровенно рассчитана на эксплуатацию огромной популярности у зрителей киноактера Мгера Мкртчяна. Причем, в отличие от прежних лент такого типа, где художественный сюжет служил только для соединения отдельных концертных номеров, здесь введена специальная сюжетная интрига. Она претендует на юмор и эксцентризм, уже в названии фильма видны потуги на каламбур: знаменитый симеоновский сыщик Мэгре стал занимающимся следствием отпускником Мгером. Но в картине не оказалось ни комедийной легкости, ни живого, непринужденного веселья. Натужная история похищения произведений народного искусства — хачка-

«Хаос». Смбат — С. Саркисян, Микаэл — К. Джангирян



ров, история псевдопохорон псевдопокойника — все это очень скоро перестает развлекать даже и самого непритязательного зрителя. И тогда он вдруг замечает, что известный комедийный актер Мкртчян, несмотря на то, что он делает все, чтобы вызвать в зале гомерический хохот, совершенно не смешон. Более того — смотреть на потуги исполнителя, заранее обреченные на неудачу качеством сценария, уровнем режиссуры, както даже неловко. Не ошибусь, сказав, что это самая неудачная роль Мкртчяна в кино. Беда актера в том, что он согласился ее сыграть.

Случай с фильмом «Приключения Мгера в отпуске» — тревожный; тем более хочется пожелать, чтобы «Приключения» не повлекли за собой плеяду подобных же творений. Ведь вслед за лентой Э. Мартиросяна последовала еще одна, весьма с нею сходная по сути, хотя жизненный материал, сюжет и характеры в обеих картинах совершенно разные. Я имею в виду также сделанную для телевидения комедию «Односельчане» (сценарий А. Тер-Григоряна, режиссер Р. Мурадян).

В отличие от «Приключений», в ней как будто есть признаки современной жизни, и на экране показаны люди труда. Но именно «как будто» — потому что картины трудовой деятельности являются лишь условным фоном для разыгрываемой «комедии ошибок», а основная коллизия не имеет никакого отношения к тому жизненному материалу, на котором она развернута. Он лишь служит прикрытием для все той же бездумной развлекательности и бессодержательного нагромождения комедийных трюков, которые и в «Односельчанах» подменяют подлинно комедийное начало.

К сожалению, подобное обращение с современным материалом, современной темой демонстрируют и некоторые другие работы «Арменфильма». Авторы подобных картин уподобляют современную проблематику модному платью, которое можно надеть в связи с подходящим случаем: броско, привлекательно, гарантирует успех... Но надевают это платье очень часто не на ту фигуру — приходится на ходу приспосабливать, подгонять...

Одна из последних работ «Арменфильма» — двухсерийная лента «Твердая порода» (сценарий А. Секоян и А. Вердяна, режиссеры Г. Маркарян и А. Мкртчян). Фильм, на первый взгляд, построен на реальных конфликтах, возникающих в процессе строительства каскада электростанций на реке Воротан в Зангезуре — красивейшем районе горной Армении. Но конфликты эти очень уж узковедомственные. Авторы предлагают зрителям решить, кто прав: проектанты, заложившие в смету одни суммы на скальные работы, или строители, настаивающие на оплате по иным, самым высоким расценкам (порода оказалась слишком твердой).

В этом споре фильм недвусмысленно становится на сторону строителей. По фильму получается, что проектантам свойственны и трусость и консерватизм мышления, что они чуть ли не сознательно стараются сорвать работу на стройке ГЭС. В таком же неприглядном виде представлены и работники министерства, входящие в комиссию, которая разбирает конфликт. Однако почему правы строители и почему следует отказать в доверии авторам проекта — остается неясным. Да и вряд ли могло проясниться, поскольку разбор споров, протекающих в технической сфере, не может стать предметом искусства. А каких-либо психологических или других объяснений, лежащих в плоскости художественного исследования жизни, авторы не дают. У них конфликтующие стороны просто разделяются на «белую» и «черную», причем получается, будто порядочные, достойные люди находятся только на стройке, а те, кто не носит рабочих спецовок, все заслуживают осуждения.

Едва ли авторы фильма сознательно стремились выдать такое противопоставление за некую жизненную закономерность, скорее у них так получилось просто потому, что взятое не из жизни, а надуманное, искусственно сконструированное противоречие отозвалось фальшью во всей структуре фильма. Впрочем, похоже, что его авторы и сами

не очень-то верят в серьезность выдвигаемого ими конфликта, не верят в то, что изображенный ими «производственный» спор увлечет зрителей. И вот, прибегая к давно испытанным способам, они строят действие на совсем иных, побочных линиях, вводят спасительные сюжетные «подпорки». Первая из них — мелодраматическая тема одинокого отца. Вторая «подпорка» — соперничество в любви. Хачатур и Осеп, по прозвищу Маз, одинаково неравнодушны к поварихе Тасе. Их любовное соревнование еще более драматизируется: из-за того, что Маз, оказывается, недавно вернулся из заключения и готов с помощью силы доказать свое право на любовь Таси. Третья — ревность усыновленного Хачатуром Зохрака к Тасе: мальчик не хочет, чтобы в их доме появилась «новая мама».

Так постепенно действие фильма направляется совсем в иное русло — все эти линии не имеют никакого отношения к главной исходной теме и рассчитаны только на то, чтобы завлечь, растрогать зрителей, пощекотать им нервы. И в самом деле, кого затронет умозрительный, психологически или хотя бы социологически никак не исследованный спор о расценках, за которым не стоят живые люди, живые чувства. А вот истории пригретых сирот или любовного соперничества, пусть сентиментальные, чуть надрывные — это другое дело, они своего зрителя всегда найдут. Так авторы сами наглядно демонстрируют, что производственная тема была только спасительной «вывеской» для их фильма.

«Твердая порода» оказалась мягкой как воск. Ее можно было лепить как угодно, в нужных для авторов направлениях, и тут в первую очередь сказалась слабость драматургии фильма, и художественная и идейная, поскольку отсутствие четкой, творчески осмысленной общей авторской позиции неизбежно вызывало неубедительность и во всех частных решениях.

Едва наметившееся противоречие между противоборствующими силами тут же свертывается, снимается, словно авторы опасались, что их герои выйдут из повиновения и заживут своей собственной жизнью. Так, Осеп, не успев пригрозить Хачатуру, отступается от Таси и даже становится ближайшим и трогательным другом новоявленной семейной пары. Зохрак, который ушел было из дома в знак протеста против появившейся там женщины, тут же возвращается обратно... Столь же легко разрешается и производственный конфликт. Вообще облегченность решений при внешней их драматичности — один из наиболее типичных недостатков картин такого рода. К сожалению, он весьма симптоматичен для некоторых современных армянских картин: он проявляется не только в заведомо слабых, но иногда и в достойных внимания произведениях.

Фильм «Здесь, на этом перекрестке» способен привлечь зрителей неподдельной симпатией к людям, показанным на экране, хотя авторы, признаться, поставили перед собой очень непростую задачу — сделать интересной историю, которая вся — от начала до конца — происходит на улице (вернее, на мостовой) нового квартала Еревана: бригада каменщиков, сооружающих дорогу, на протяжении всего фильма занята своим весьма не эффектным для экранного изображения трудом. Картина молодого режиссера К. Геворкяна тем самым как бы полемизирует с тенденцией, о которой у нас уже шла речь,— брать предметом изображения далеких от повседневности героев и темы.

Лучшее в этой ленте — неподдельные натурные сцены стройки, где в скромно-непритязательных эпизодах раскрываются живые, своеобразные характеры персонажей (в особенности двух пожилых членов бригады, прекрасно сыгранных А. Шеренцем и Р. Сароянном), передается атмосфера дружелюбия, обоюдной ответственности, честного отношения к труду, которая объединяет представителей разных возрастов, разных поколений.

Нам интересны люди — те, что укладывают дорогу, приходя сюда ранним утром и расставаясь в час захода солнца. Экран сумел сблизить нас с ними, и уже одно это составляет немаловажное достоинство фильма. Но вот опять — авторская боязнь, что основное течение действия не удержит внимание зрите-

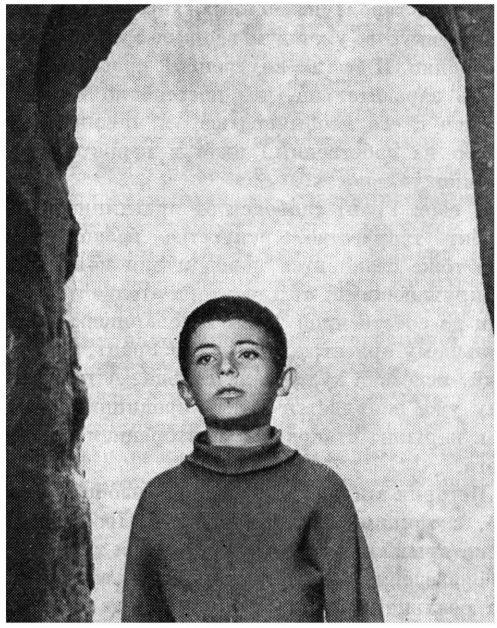
лей, и в строй вступают драматургические штампы, привычные мелодраматические мотивы: опять одинокий отец, опять соперничество в любви, опять традиционный, умиротворяющий хэппи-энд...

Рядом с фильмом К. Геворкяна стоят еще две работы молодых режиссеров Армении — «Терпкий виноград» Б. Оганесяна и «Человек из «Олимпа» Д. Кесаяна. Эти произведения различны по жанровой трактовке, несхожи по творческим манерам. Близки они только в одном — в стремлении их авторов найти собственную дорогу в искусстве, выйти к новому для армянского кино жизненному материалу, к новым характерам.

По поводу фильма Б. Оганесяна «Терпкий виноград» шли немалые споры, высказывались разные точки зрения. Мне кажется, что крайние мнения об этой картине одинаково несправедливы. Одинаковым преувеличением было бы считать ее началом нового направления в армянском кино или рассматривать как обидное отступление от уже завоеванного кинематографом в решении военной темы. Я вижу в фильме и ряд недостатков (эмоциональную монотонность повествования, прежде всего), и важное для армянского кино стремление к углубленному исследованию психологии героев, внимание к внутренним процессам человеческой жизни. Режиссер, мне кажется, нашел на этом пути какие-то свои, удачные решения, органически сплавив внимание к духовной жизни героев с напряженным и страстным лиризмом, хотя этот лиризм иногда и приобретает в картине мелодраматический, какой-то унылый оттенок.

Интересно, по-моему, проявил себя молодой режиссер Дмитрий Кесаян в фильме «Человек из «Олимпа».

Казалось бы, то, о чем идет речь в сценарии Э. Акопяна — история непонятого таланта,— старо, как мир. Но, в отличие от фильмов на эту тему, сделанных в форме сказки или притчи, картина Д. Кесаяна основана на современной армянской действительности, в самом процессе реальной жизни раскрывает характеры героев. Хотя в сюжете и его интерпретации есть и элементы невероятного.



«Терпкий виноград». Ваче — Араик Исаакян

История Гранта Саруханяна — такого, каким он артистично сыгран Кареном Джангиряном,— милого, наивного, талантливого провинциала, решившего завоевать Ереван своей любовью и чистотой, верой в то, что он нужен людям,— вызывает и улыбку и грусть. Грант — модельер, его творчество во многом зависит от моды, от взглядов на нее. Правда, герой фильма пытается не соглашаться со штампами «массового вкуса», но оттого, что его представление о красоте выражено слишком непривычно, а подчас даже нелепо,— мы не сразу распознаем талант Гранта.

В определенной степени авторы картины рискуют, взявшись за смелый эксперимент: они решаются бороться не только со стереотипами, бытующими среди отсталой части обитателей города, но и с эстетическими предрассудками некоторых своих зрителей. Мы начинаем смотреть фильм, сопротивляясь

обаянию героя, не понимая ни его самого, ни его вкусов: уж очень все в нем непривычно и странно. И все же внутренняя красота героя столь заразительна, что постепенно мы свыкаемся с его необычностью и признаем его право на собственный вкус и неповторимую индивидуальность.

И еще: Грант свободен от практицизма, он любит творчество, искусство бескорыстно. Это тоже становится поводом для конфликта с окружающими: от директора ателье и заказчиц до собственной жены и товарищей по небольшому оркестру. В финале Грант, осмеянный, исчезает куда-то из города. А на смену ему уже появляется новый провинциал: эпилог картины становится повторением ее пролога.

История эта рассказана живо, изобретательно, с тонким чувством юмора. Необычность некоторых ситуаций оправдывается точно воспроизведенным характером героя, а атмосфера реальной жизни раскрывается в ненавязчивых, достоверных деталях и подробностях. Но между концом столичной карьеры Гранта и эпилогом есть несколько эпизодов, в которых авторы, видимо, решили показать моральную победу своего героя. Костюмы, которые так долго и упорно отвергали заказчицы Гранта, вдруг по волшебству обрели неожиданную популярность, стали модными, и все те, кто еще вчера смеялся над творениями странного модельера, теперь хотят шить только у него... Увы, звучат эти эпизоды ненатурально, натужно и ничего для развития темы не дают.

Боюсь, что здесь очередной раз сказалось то самое пристрастие к расхожим стереотипам, против которых направлен сам фильм. И это не случайно. Как уже говорилось, в армянском кинематографе последних лет новое, свежее часто находится в конфликте с банальным, вторичным.

Непоследовательность, половинчатость сказываются в названных фильмах и в том, как ставятся в них те острые вопросы, те проблемы в жизни республики, о которых критически говорилось в докладе первого секретаря ЦК КП Армении К. Демирчяна на январском Пленуме ЦК 1975 года. С одной стороны, ощущаешь горячую заинтересованность молодых авторов в том, чтобы исследовать взятые ими пласты жизни под возможно более актуальным углом зрения. А с другой — слишком уж нерешительно, а главное, недостаточно четко, недостаточно аналитично ставятся в фильмах волнующие авторов и их зрителей вопросы. Вроде бы налицо намерение серьезно заняться социальным анализом характеров, а когда художники вплотную подходят к воплощению своих намерений в образной системе произведения, они вдруг избирают всякого рода обходные пути, подчас уводящие их довольно далеко от общественной сути затронутых проблем.

Скажем, в фильме К. Геворкяна бригаду строителей-дорожников ежедневно посещает прораб Шаварш (А. Айрапетян) и, побыв недолго на стройке, не сказав ничего по существу, уезжает восвояси. Это дает основание бригадиру Мукучу (А. Шеренцу) подозревать, будто Шаварш ожидает от него взятки. Милый и честный труженик, он никак не может понять, с какой стати должен одаривать бездельника-прораба. Так проходит немалая часть фильма: Шаварш все наведывается в бригаду, а Мукуч все подозревает его в дурных намерениях. Зритель, естественно, ожидает, что события, наконец, приобретут заявленную остроту, но этого не происходит. Вроде бы прораб, каким он представлен на экране — не склонный добросовестно трудиться, вечно спешащий куда-то на новеньком собственном автомобиле, — внешне вполне совпадает с представлениями о нем Мукуча. Но вот дело доходит до конкретных поступков, и тут Шаварш проявляет себя совсем с другой стороны: пристает с грубыми ухаживаниями к Нине, девушке из бригады Мукуча. Так вместо ожидаемого конфликта предлагается банальная история ловеласа, получившего отпор от девушки и ее благородного покровителя — молодого рабочего той же бригады.

Подобная же метаморфоза общественно важной темы происходит и в «Человеке из «Олимпа». Там Грант, кроме своего основного та-

ланта, обладает еще одним: он увлекается музыкой. Составив небольшой ансамбль народных инструментов, Грант и его друзья играют на свадьбах. Счастливые молодожены и их богатые родственники готовы щедро одарить превосходных музыкантов, но руководитель трио, гордый Грант, наотрез отказывается от денег. Его сначала уговаривают, а затем объявляют «немного не в себе»: ну, разве может нормальный человек отказываться от денег?! Казалось бы, вот важная этическая тема, вот возможность остро продолжить сюжет! Но кинематографисты не отваживаются встать на открывшийся перед ними путь и спешат увильнуть от проблемы: ведь та трактовка характера Гранта, как едва ли не юродивого, которую они выдвигают, уводит разговор в сторону, ставит акцент не на характеристике некоторых аномалий в общественной жизни, а на странностях героя. Недаром в картине не раз подчеркивается, что Грант появился из Иджевана: это название для армянского зрителя звучит так же, как Канатчикова дача для русского.

Впрочем, что говорить о картинах молодых, еще не очень-то опытных в подходе к серьезным, социально значительным темам кинематографистах, если даже такой мастер, как Генрих Малян, в фильме «Айрик», будто не веря в свое право на серьезный разговор со зрителями, снижает остроту звучания общественных проблем. О фильмах Маляна я буду говорить подробнее ниже, здесь же напомню, что в «Айрике» он прибегает к облегчающему комизму положений, когда показывает решение своего героя «нарушить закон».

В связи с этим следует вспомнить старый фильм «Здравствуй, это я!» сценариста А. Агабабова и режиссера Ф. Довлатяна. Значение этой картины для послевоенного армянского

«Ущелье покинутых сказок». Арпен — Л. Геворкян, Азарий — А. Джигарханян, геолог — А. Хачатрян

кино, думается мне, оценено не до конца, хотя в свое время о ней писали много и хорошо. Однако в момент появления картины многим казалось, что ее успех предопределило то, что в ней речь шла о «модной» науке — физике, а главные роли — армянина Манвеляна и русского Пономарева играли превосходные актеры А. Джигарханян и Р. Быков. И все это было, конечно, и важно и ценно, как и работа оператора А. Явуряна, который нашел и удивительно «обжил» своей камерой непривычные, свежие для глаза места действия. Но все-таки главное заключалось не в этом, а в самом содержании проблемы, которая волновала героев фильма. Выходя далеко за рамки узконациональных интересов, она выражала интересы всего советского народа. Испытание войной; утверждение высоких научных принципов; борьба за целенаправленный поиск истины; память сердца; преданность мужской дружбе; наконец, трудный путь к новому чувству — такова канва, по которой развертывается внутренняя эволюция Артема Манвеляна. И эта-то канва и определила истинное значение картины. В ней аккумулировались некоторые общие черты советской интеллигенции наших дней и в то же время раскрылся характер, типичный для современной армянской действительности.

Понимание современного характера в наш век многократно усложнено немалым числом обстоятельств. Трудно (если не невозможно) найти сегодня человека, который в наивности и первозданной чистоте своих качеств воссоздал бы тип народного героя, каким он складывался в традиционных формах национальной культуры. Современный армянский характер многими, самыми тесными узами связан с проблемами, знаменующими определенные аспекты интернационального опыта строительства социализма в нашей стране. И наивно было бы во второй половине XX века настаивать на старых формулах, сложившихся, скажем, в армянской прозе или драматургии XIX века. Однако активное привнесение новых черт в современный армянский характер (и, добавлю, в понимание его кинематографистами!) отнюдь не лишает его национальной определенности. Говоря словами В. И. Ленина из «Критических заметок по национальному вопросу», «интернациональная культура не безнациональна»*.

Артем Манвелян, талантливый ученый-физик, шаг за шагом обретает ту зрелость и полноту личности, которая достигается гармонией индивидуального и качеств, определяющих передового человека современного советского общества.

Я не стану распространяться о достоинствах фильма: они достаточно хорошо известны читателям, о них уже много, в разной связи, писала наша критика. Я бы только еще раз подчеркнул, что в этой картине впервые в послевоенном армянском кино столь последовательно и художественно убедительно во весь рост поставлен вопрос о ярком, полнокровном характере, крупно представлен герой нашего времени.

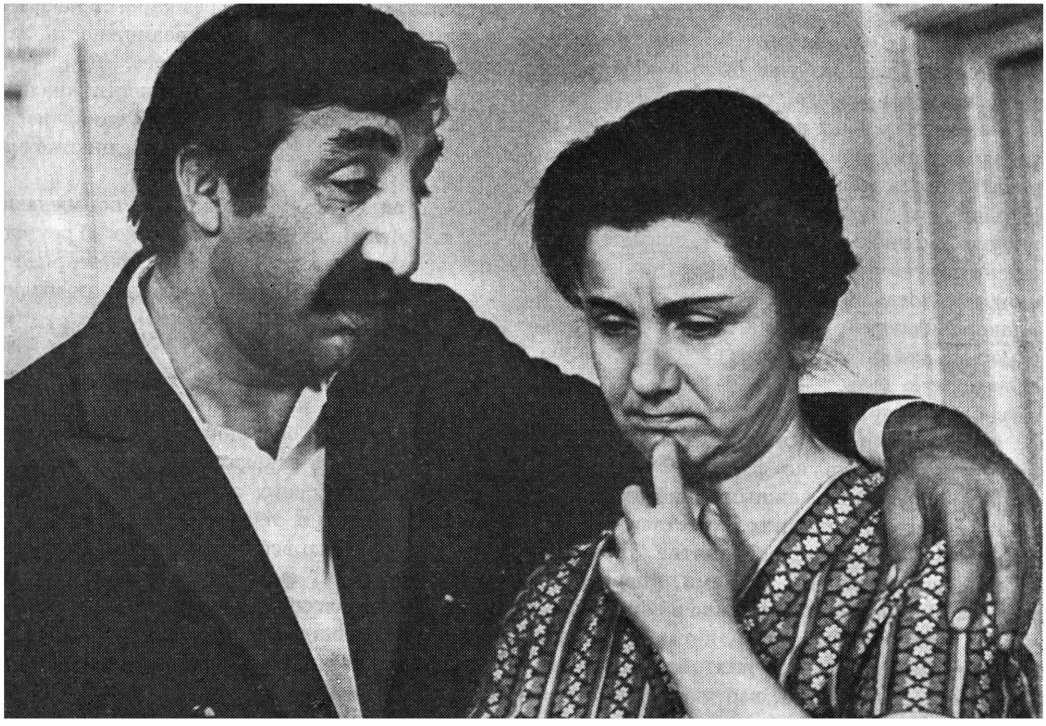
В этом же ряду надо упомянуть фильмы Генриха Маляна, ставшие, при всем том спорном, что им было присуще, одним из самых интересных явлений в армянской кинематографии последних лет.

Мне, как, впрочем, и многим другим критикам, приходилось писать о фильмах Маляна порознь: а между тем, лишь при общем взгляде на все три его картины, понимаешь их значение в современном армянском кинематографе.

Пять кузнецов из «Треугольника» — это пять граней советского национального характера. Степенный, мудрый Уста Мукуч (А. Джигарханян) и грустный, не расстающийся со своим котелком Мкртыч (С. Саркисян), неугомонный весельчак Васо (З. Лапарадзе), гордый хранитель традиций и обычаев Гаспар (Ф. Мкртчян) и, наконец, застенчивый молодой силач Мко (П. Арсенов) — каждый из этих людей непохож на другого, мало того, нередко их соседство взрывается резкими контрастами; однако все вместе они являют собой единый живой народный характер. Авторы глубоко проникают в суть этого характера, точно вскрывая его социальные и нравст-

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120.



«Айрик». Айрик — Ф. Мкртчян, его жена — В. Вартересян

венные истоки, и мы воспринимаем историю, рассказанную с экрана, как отражение истории народа, как рассказ о современном этапе его существования. Это становится до конца очевидным в тот момент, когда в повествование вторгается война: герои фильма не меняются радикально (как это нередко бывало и еще бывает на экране), но, оставаясь теми же, какими они были и раньше, продолжают жить по-другому, органически включая себя в совершенно новые жизненные обстоятельства и по-новому в этих обстоятельствах осознавая свою человеческую и общественную суть.

Немало армянских фильмов посвящено минувшей войне: трудные сражения, смерть, героические подвиги — все это было на экране. Однако, наверное, ни в одной из картин не присутствовало такое проникновенное — изнутри — ощущение войны, какое есть в «Треугольнике». А ведь война вроде бы проходит где-то вдали, отдается едва слышным эхом. Но она оставляет в душах людей столь глубокий след, что эта горькая мета способна очень многое проявить, сказать о всем народе, о его интернационалистических устремлениях и патриотической готовности всем пожертвовать во имя советской Отчизны.

И в следующих своих работах, хотя, конечно же, не все в них одинаково удачно, Генрих Малян показал, что черты, присущие его первой картине, органичны для него, что в них — его гражданское и художественное кредо. Тот своего рода коллективный портрет простого человека наших дней, который стремился создать Малян в «Треугольнике», режиссер старался продолжить в фильме «Мы и наш

горы», вызвавшем в свое время немало крайне противоречивых откликов. В этой картине, подобно тому, как это уже было в «Треугольнике», качества одного, собирательного типа как бы распределены по всем четырем героям. Причем распределены так, что мы более четко прочитываем в каждом из характеров черты, роднящие его с остальными тремя, чем то, что присуще именно этому герою. В значительной степени по этой же причине герои картины не меняются, когда обстоятельства их жизни круто поворачиваются, обретая драматизм, а только полнее выявляют свою, всех их единящую, человеческую суть.

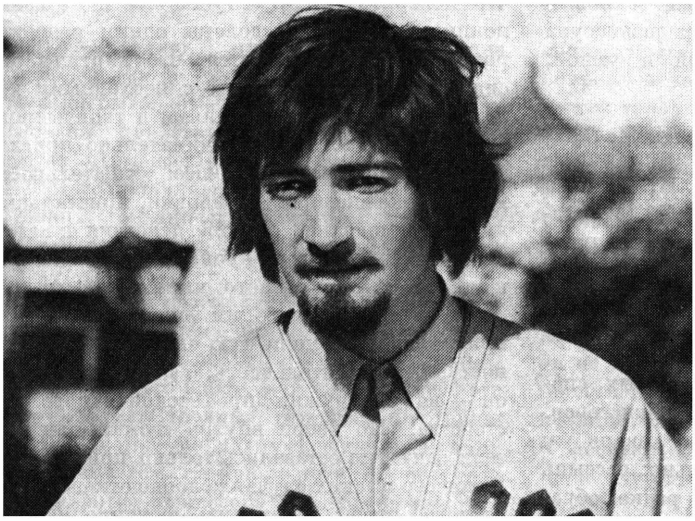
Проблемы, которые волнуют героев Маляна, не являются для них внешними. Пусть они никогда прямо не формулируют своего отношения ко многим важным вопросам жизни, оно и без того живет в них, естественно выражая их коллективное восприятие окружающего. Говоря иными словами, персонажи фильмов Маляна проявляют свою социальную суть не тогда (и не потому), когда возникают неожиданные, новые для них обстоятельства, а постоянно, спонтанно, изо дня в день. Они одни и те же и в своем труде, и в отношении к своей земле, и к нравственным понятиям, сформировавшимся и укрепившимся в обществе, членами которого они себя осознают.

В фильме «Айрик» Малян разрабатывает все тот же излюбленный им мотив. Однако, в отличие от двух первых картин, где в центре стоит группа равноправных персонажей, в «Айрике», как уже можно понять из названия («айрик» — в переводе «отец»), главный герой выделен из окружения, дан «соло». Впрочем, отличие это не подчеркнуто, напротив, как бы сглажено тем обстоятельством, что айрик Овсеп (Ф. Мкртчян) показан в большой своей семье, где он представляет лишь второе поколение. Отец Овсепа (А. Шеренц) и его дети, как и прекрасно и подробно выписанная окружающая среда, существенно дополняют центральный портрет, включают его в достаточно определенный ансамбль характеров. Только в отличие от «Треугольника» и «Мы и наши горы», где дан, если можно так выразиться, горизонтальный срез характеров, здесь Маляна явно привлекает возможность дать другой, вертикальный их срез. Дед, отец, дети — в такой последовательности анализируются в картине характеры, в такой последовательности прослеживается и единство присущих им черт.

В «Айрике», снятом Маляном по сценарию Агаси Айвазяна, его соавтора по «Треугольнику», есть, пожалуй, и бóльшая открытость в постановке интересующей нас проблемы. От монолитности в восприятии и трактовке характеров авторы переходят здесь к более дифференцированному их анализу. Дед и внуки, несмотря на кровное родство и на принадлежность к одной большой семье, подчиненной общим, довольно строгим законам, во многом различаются в своих жизненных представлениях и понятиях. И тем не менее, благодаря тому, что в центр всей композиции поставлена такая крупная, мощно очерченная фигура, как айрик Овсеп, внутренний мир фильма обретает единство, монолитность. В образе айрика решается проблема, заявленная и в образах деда и внуков, в нем воплощается и сложная диалектика разных начал современного характера. Овсеп, в отличие от своего отца, не живет одними лишь воспоминаниями о далеком идиллическом прошлом, но и не считает, в противоположность иным из своих детей, полезным отворачиваться от прошлого нравственного и трудового опыта народа.

Цельность (и вместе с тем драматизм) образа Овсепа объясняется единством этих двух начал. Они живут в его душе то в полной гармонии, то в сложном конфликте; однако и в первом случае и во втором Овсеп продолжает оставаться самим собой, неся нравственную ответственность не только за себя, но и за всю свою многочисленную семью.

В фильме немало комедийного — метких, иронических наблюдений, юмористических находок. Однако нигде режиссер не пользуется соблазнительной возможностью подчеркнуть чудаковатое, анекдотическое в национальном характере. Хотя как раз в последнее время появилось несколько фильмов, в которых между национальными чертами характера



«Человек из «Олимпа». Грант — К. Джангирян

и чудаковатостью героя, причудливостью его поведения ставится знак равенства.

Хороший фильм Э. Кеосаяна «Мужчины», мне кажется, заслужил всестороннего анализа. Сделанный легко, заразительно, испещренный юмористическими наблюдениями, по теме и материалу он в определенной мере близок тому же «Айрику». Но как различен авторский подход к этому материалу в обеих картинах! Если у Маляна комедийные черты, юмористические детали нисколько не отвлекали от стремления проникнуть в суть человеческой натуры, то в «Мужчинах» за эффектными контурами ролей глубина, содержательность характеров проступает не всегда. И это потому, что человек в ряде эпизодов рассматривается Кеосаяном не как сложный, удивительный сплав различных черт, а как их механическое соединение. Вот, скажем, Сако суров и нежен одновременно — диалектика весьма интересная и, думается, присущая армянскому характеру. Но в фильме сочетание этих противоположных начал показано прямолинейно, иллюстративно: Сако в одной сцене занимается живописью, в другой — поднимает штангу.

В таких эпизодах авторы больше всего заняты поисками смешных деталей. А в результате рассказываемая история тогда незаметно тяготеет к милым, забавным анекдотам из «восточной жизни». Нелепица, неразбериха событий, подчеркнутая экзальтация в поступках и воображении героев, бьющий через край «кавказский» темперамент — вот из чего в таких сценах образуется ткань фильма. Недаром в них рассказчиком истории является будто человек сторонний, с иронией наблюдающий за своими героями. Пожалуй, это особенно выявилось в том варианте картины, в каком она вышла за пределы республики. Здесь идущий от автора дикторский текст звучит по-русски, причем в язвительно-иронической интонации комментатора. Все же остальные диалоги звучат по-армянски: языковое противопоставление как бы сознательно подчеркивает дистанцию между авторами и их героями.

Зато там, где режиссер перестает думать о том, чтобы только посмешить зрителя, там, где он ставит перед собой не чисто развлекательные, а более высокие цели, ему удается выразить в жизни нечто важное, достойное серьезного осмеяния. Я имею в виду зубного врача Казаряна (А. Джигарханян), мещанина

новой формации. Это интересный и новый характер в армянском кино. Тут режиссура становится наиболее аналитичной и умной, принципиальной и точной.

●

«Мы за внимательное отношение к творческим поискам,— говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС на XXIV съезде партии,— за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма».

На «Арменфильме» немало интересных, способных мастеров экрана — и режиссеров, и операторов, и композиторов, не говоря уж об актерах. Но вот что удивительно: россыпь отдельных дарований довольно редко образует сильное художественное целое. Иной раз фильм остается собранием солистов, думающих о том, как бы лучше показать себя, и мало заботящихся об окружающих. Такая «концертность» делает иные ленты эклектичными, старомодными. Несобранность, разнонаправленность творческих устремлений, которая, увы, присуща современному армянскому кино, не имеет ничего общего с разнообразием и богатством форм искусства. Мастерство тех или иных актеров, операторов не в силах восполнить отсутствие художественного единства, отсутствие общей организующей творческой мысли в картине.

Поэтому-то, смотря иные работы «Арменфильма», критикам приходится говорить о столкновении ремесла и творчества, чисто профессионального умения, позволяющего с н я т ь картину с подлинным вдохновением, глубоко осмысленным решением, поднимающим произведение на высоту настоящего искусства.

В качестве примера сошлюсь на работы того же Э. Кеосаяна, поставленные им за последние годы на «Арменфильме»*. Начать с того, что поверить, будто «Мужчины» и «Ущелье покинутых сказок» сделаны одним режиссером, трудновато: кажется, что картины эти сняты разными людьми — с несходными художественными пристрастиями и творческими устремлениями. Только внимательно приглядевшись, замечаешь общее: тщательность в обрисовке внешней обстановки, пристальный интерес к внешней стороне действия и недостаточное внимание к процессам внутренним, к сложностям духовного мира. Для отделки «фасада» создаваемого им фильма Э. Кеосаян призывает на помощь всю свою наблюдательность, изобретательность, фантазию, здесь он — во всеоружии профессионального мастерства. Но двери внутрь «дома» для зрителя зачастую оставались только приоткрыты. Режиссер в таких случаях словно отказывается от того, чтобы объединить внешние и внутренние параметры произведения в единое целое. Словно он всего только переводил на экранный язык сценарий, не задумываясь всерьез над тем, к каким художественным обобщениям вел этот материал. Потому, думается, в «Ущелье покинутых сказок» серьезная драма в жизни героев, отказавшихся спуститься со своими односельчанами в долину, в новую, благоустроенную деревню, пожелавших остаться в одиночестве в горах вместо жизни в коллективе, оборачивается довольно банальным «треугольником». Отсюда же и возникающее у многих зрителей ощущение, будто принятое героем в финале решение все-таки покинуть насиженное место является всего лишь результатом охватившего его чувства ревности.

На примере этой картины особенно видно: даже настоящий профессионализм сам по себе еще не может вывести режиссера на творческий простор. Гладко, тщательно снятая, картина «Ущелье покинутых сказок» не воодушевлена познанием человека, не сцементирована глубоко осмысленным идейным заданием и поэтому производит впечатление чего-то вторичного, «литературщинного». Если бы речь у нас шла о прозе, то мы сказали бы, следуя за Белинским, что перед нами типичный образчик беллетристики.

---

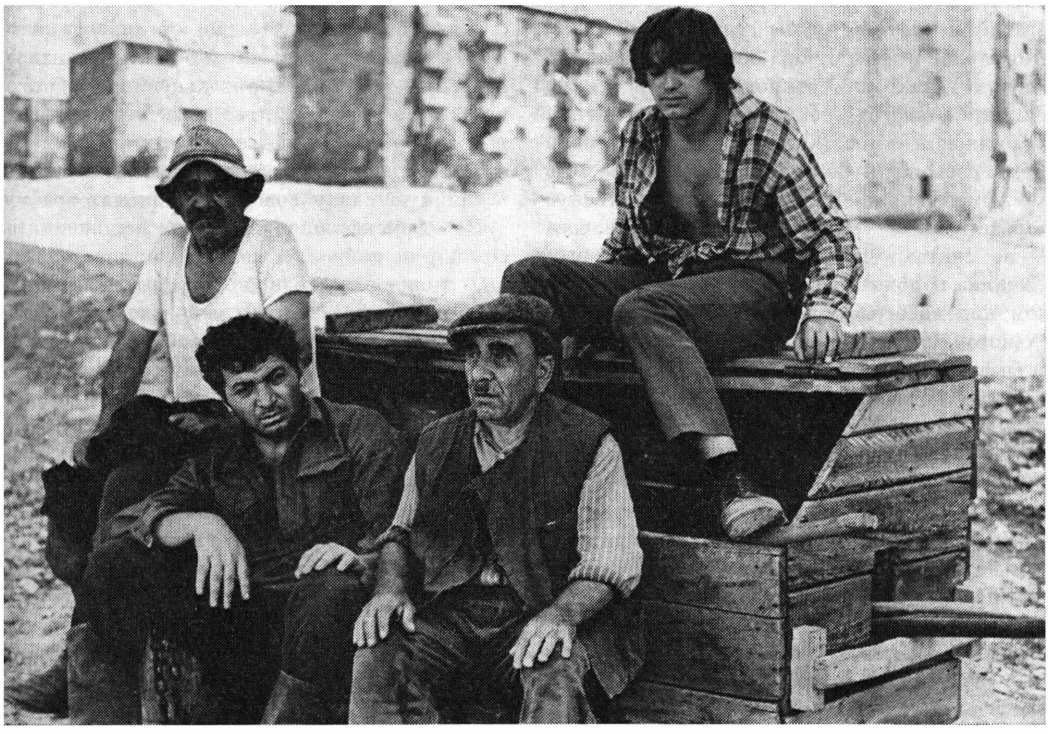
* Делаю эту оговорку, так как новая лента режиссера, основанная на армянском материале и, как считают, самая удачная в его творчестве, лента, в которой так по-новому раскрылся талант А. Джигарханяна, снята Э. Кеосаяном не в Ереване, а на «Мосфильме».

К сожалению, аналогичного термина в киноведении до сих пор не имеется.

А если бы он был, то к нему не раз пришлось бы прибегать, говоря о последних работах «Арменфильма». К сожалению, здесь не всегда проявляют заботу об укреплении глубоких, органических связей художника с жизнью народа, с его жизнетворческим опытом.

В этой связи необходимо коснуться и огорчительной, но весьма показательной неудачи, которую потерпел после таких своих важных, принципиальных работ, как «Здравствуй, это я!» и «Братья Сарояны», режиссер Ф. Довлатян. Ведь самое обидное тут даже не в самой неудаче, а в том, на каком пути она постигла талантливого режиссера*. Его поражение снова подчеркивает глобальную важность вопроса о том, в каком направлении развивается талант художника. Надуманные, немотивированные ситуации, холодные в своей подчеркнутой импозантности интерьеры, неестественные в своем демонстративно аффектированном поведении люди,— все это не от жизни, а от пустого манерничанья, от желания сделать фильм-«модерн», способный удивить воображение зрителя. Но вместо удивления зритель испытывает раздражение. Ведь он не может не заметить в фильме отсутствие продуманной драматургии, ясной авторской позиции, отсутствие правды о человеке. Тяга к абстрактной постановке так называемых «общечеловеческих» проблем, нарочитая за-

* Об этой картине взволнованно и убедительно, с товарищеской тревогой писал в «ИК» Лев Аннинский; это избавляет меня от необходимости разбирать «Ереванскую хронику» специально.



«Здесь, на этом перекрестке». Мукуч — А. Шеренц, Петрос — Р. Сароян, Каро — Ф. Асатрян, Андраник — Г. Сарафян

шифрованность киноязыка, пренебрежение внутренним миром людей ради ложно понятой внешней выразительности вывели фильм за пределы тех художественных поисков, которые закономерны и плодотворны для нашего искусства.

Хочется верить, что Ф. Довлатян сумел правильно отнестись к суровой критике своей картины, продиктованной прежде всего желанием помочь ему вернуться к тем творческим принципам, которым он следовал в своих прежних работах. Хочется верить и в то, что на самой студии оценка этой неудачи послужит предметом для подлинно творческого обсуждения направления будущих художественных поисков.

К сожалению, как раз заинтересованного отношения к творчеству коллег, к выяснению причин неблагополучия на студии в последнее время остро не хватало армянским кинематографистам. Выступления центральной («Комсомольская правда», 24 августа 1975 г.) и местной партийной («Коммунист», 1 марта 1975 г.) печати могли бы стать поводом для взыскательного разговора кинематографистов о своих делах, для откровенного, партийно принципиального обсуждения положения в армянском кино. Однако такой разговор еще не состоялся. Создается впечатление, что на «Арменфильме» уже успели свыкнуться с посредственным уровнем многих фильмов, едва ли не считают такой уровень нормой.

Анализ положения, сложившегося в армянском кинематографе, требует сегодня внимательного рассмотрения целой совокупности творческих вопросов, накопившихся особенно в течение последних лет. Многое из того, что не было сделано своевременно, когда это вытекало само собой из развития художественного кинематографического процесса, теперь приобрело едва ли не болезненный характер. Такова, например, проблема смены поколений на студии «Арменфильм», настоятельная необходимость обновления творческих кадров. Имея возможность снимать в год не более трех-четырех полнометражных фильмов, студия не может равномерно занять двадцать штатных режиссеров, многие поневоле остаются без дела. «Перепроизводство» режиссерских кадров особенно остро ощущается в последние годы, когда на студии появилась способная, интересная творческая молодежь. Но как раз молодые режиссеры, делающие первые шаги в искусстве и требующие к себе особенно внимательного, бережного отношения, оказались сейчас в наиболее невыгодном положении. Ясно ведь, в чью пользу решается вопрос, когда возникает конфликтная ситуация: кому дать постановку — увенчанному почетными званиями и былой славой, имеющему сорокалетний стаж работы на студии ветерану или новичку, способному, в лучшем случае, похвастать дипломной работой, снятой во ВГИКе.

Смена творческих поколений, конечно, проблема не простая. Ее можно решать по-разному, но вообще уходить от ее решения — позиция неверная. Важно сохранить традиции, накопленные в течение десятилетий, важно обеспечить передачу творческого опыта одним поколением другому. Для этого на разных студиях страны ищут свои организационные и творческие формы: на «Мосфильме», например, при творческих объединениях работают в качестве консультантов старейшие режиссеры, которые в течение многих десятилетий своими творческими достижениями ковали всемирную славу советской кинематографии.

На «Арменфильме» выход из положения до сих пор не найден. А положение, действительно, сложное. С одной стороны, армянская кинематография более, чем многие другие, нуждается в решительном обновлении творческих кадров. С другой — на студии и так избыток представителей всех профессий: стоит ли увеличивать число людей, говорят там, ждущих годами возможность снять фильм?

О трудном положении молодых на «Арменфильме» резко и справедливо писала «Комсомольская правда», вряд ли есть смысл повторять сказанное. Необходимо лишь сделать некоторые добавления, связанные в первую очередь не с организационными, а с творческими вопросами. Ведь приход на студию молодых — это всегда еще и вторжение нового, чаще всего с о в р е м е н н о г о жизненного

материала. Не секрет, что молодые кинематографисты острее и ближе воспринимают жизнь своих сверстников, более склонны к поискам новых характеров и тем. Не секрет также и то, что молодым кинематографистам бывает ближе язык современного кино, сегодняшние методы съемок. Все сказанное выше оказывается очень важным для судеб именно армянского кинематографа, если вспомнить, что крупнейшими недостатками его в послевоенные годы были как раз редкое и непоследовательное обращение к темам современности, неумение воссоздать яркие, масштабные характеры людей сегодняшней Армении, театральность поэтики, архаизм кинематографического языка.

Сложившееся на студии положение с творческими кадрами привело к тому, что перспективный производственно-тематический план оказывается чаще всего невыполненным, вернее, осуществляются лишь те темы, которые так или иначе находятся в уже привычном русле арменфильмовских лент: исторические картины, фильмы-экранизации, приключенческие ленты, мелодрамы. Важнейшие же темы современности оказываются «за бортом»: их передвигают из года в год или поручают, как это было с фильмом «Трудная порода», не самым интересным людям.

Вместе с тем, на студии сложилась дурная «традиция» запускать в производство фильмы второпях, с единственной целью: не потерять в плане «единицу». Тут уж, естественно, главным критерием служат конъюнктурная «благополучность» сценария и производственные показатели постановщика. Получается, что в предпочтительном положении опять же оказываются те же жанры — исторический фильм, экранизация классики, мелодрама — и те же режиссеры, умеющие работать «в графике», давая гарантированный «средний» результат. То обстоятельство, что при этом ничего, кроме гладкой ремесленной картины, получить невозможно, мало кого тревожит.

Январский (1975 г.) Пленум ЦК Компартии республики, на котором глубокому критическому анализу были подвергнуты все стороны хозяйственной, общественной и культурной жизни Армении, стал серьезным рубежом в деятельности всех, без исключения, учреждений и ведомств. Каждый коммунист на своем участке работы старался сделать все возможное, чтобы в кратчайшие сроки искоренить серьезные недостатки, отмеченные Пленумом. Перед кинематографом республики материалы прошедшего Пленума ставили особенно важные задачи: ведь лишь в одном-двух фильмах, сделанных в последние годы, да и то в усложненно-аллегорической форме, как, скажем, в фильме «Мы и наши горы», кинематографисты попытались прикоснуться к острым вопросам современной жизни республики. В большинстве же произведений создавалась идиллически-благополучная картина, конфликты и характеры, положенные в основу таких фильмов, как это было показано выше, частенько носили условный характер и, в результате, оставляли зрителей, чутких к фальши, равнодушными.

Решения Пленума не только позволили по-новому оценить фильмы, сделанные в последние годы, но и предъявили целый ряд серьезных требований к произведениям, которые появятся в ближайшее время. Они, кроме того, поставили на повестку дня необходимость решительным образом перестроить работу студии, на деле сделав главный упор, как этого требует Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», на произведения, посвященные важнейшим темам современности. Однако темп такой перестройки на «Арменфильме» пока что еще недостаточен. Характерно в этой связи, что самый большой интерес в последнее время на студии вызвал фильм, снимающийся по пьесе американского писателя Уильяма Сарояна «В горах мое сердце». Вокруг этой постановки шли разговоры и споры. Слов нет, Сароян — превосходный писатель, и пьеса его, с успехом идущая уже много лет на сцене ереванского театра им. Г. Сундукяна,— хороша. Но неужели так необходимо было студии сегодня снова обращаться к произведению, которое уже сыграло свою роль в культурной жизни республики? Неужто не нашлось других, более актуальных тем, в особенности,

учитывая то обстоятельство, что в год студия снимает всего три, от силы четыре фильма?..

Казалось бы, перечисленные выше недостатки кинематографического творчества столь очевидны, что они не могли пройти мимо внимания кинокритики в республике. Почему же, в таком случае, спросит меня читатель, все эти годы критика не призывала к исправлению столь очевидных недостатков? Почему кинокритика республики не выполняла обязанностей, вытекающих из Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»?

Для того, чтобы ответить на этот непростой вопрос, необходимо, как и в анализе фильмов Армении, вспомнить, что в середине пятидесятых годов, когда начинался подъем армянского кинопроизводства, критики составляли видный и яркий отряд республиканской кинематографии. Молодые, талантливые критики выступали в ту пору с очень серьезными требованиями к киноискусству, выдвигали сложные, актуальные для армянского кинематографа задачи. Конечно, не все выступления были одинаково точны и продуманы. Встречались статьи и неверные, отмеченные печатью дурного субъективизма, вкусовщины. Но не они задавали тон, не ими определялся уровень армянской марксистской кинокритики.

К сожалению, высокая требовательность критиков оказалась многим кинематографистам не по душе. Выступления критиков нередко встречались тогда либо с откровенным недоброжелательством, либо со снисходительным пренебрежением. В результате лучшие критики отошли от активной работы в кинематографе: кто занялся театральной критикой, кто ушел в литературоведение, кто предпочел научную работу.

И вот сегодня, спустя двадцать лет, кинокритика в республиканских органах печати (за сравнительно небольшим исключением) носит по преимуществу случайный характер. Выступления критиков единичны, чаще всего ограничены жанром рецензии на вышедший на экраны фильм. Некоторые газеты не имеют своей последовательно проводимой линии в отношении республиканского кино, и нередко в них появляются принципиально противоположные, несовместимые оценки одних и тех же фильмов.

Неписаный закон нашей общественной жизни, предполагающий непременный отклик на критическое выступление партийной печати, в отношении армянской кинокритики постоянно нарушается. Старожилы киностудии «Арменфильм» немного вспомнят случаев, когда бы на заседании творческой секции или партийного собрания специально обсуждались критические выступления печати.

Даже резкая критика, прозвучавшая на страницах «Комсомольской правды» и настоятельно требовавшая нелицеприятного творческого разговора на студии, осталась без ответа. Сначала было назначили такой разговор, а затем, за несколько часов до начала, его отменили.

●

В ближайшее время соберется очередной, третий съезд Союза кинематографистов Армении. Он обсудит вопросы развития киноискусства республики за прошедшие со времени предыдущего съезда пять лет и наметит планы работы на будущее. Очень важно, чтобы все жгучие проблемы, тормозящие развитие кинематографа в Армении, были на съезде всесторонне рассмотрены и нашли в его решениях отражение глубоко принципиальное. Многое из того, о чем говорилось выше, касается прежде всего той атмосферы, которая существует сегодня на студии «Арменфильм». Кому же, как не самим кинематографистам, художникам экрана, следует позаботиться о добром имени армянского кино среди миллионов зрителей нашей страны.

Армянский кинематограф известен своими славными традициями. Лучшие его создания говорят о жизнестойкости и больших потенциальных возможностях коллектива «Арменфильма». В нем есть творческие силы, способные изменить нынешнее положение вещей и сделать так, чтобы армянское кино, замедлившее свой шаг, отставшее сегодня от общего движения нашего кинематографа, вновь заняло бы передовые позиции.

Дискуссии

В. Валуцкий

Сценарий пишется для экрана

В современном кинематографе просматривается довольно заметная тенденция: он как бы соскучился по простоте, естественности, обнаженности чувств и страстей.

Дело, вероятно, не в том, что кино прекратило поиски, просто в их накоплении произошел качественный скачок. Кинематограф овладел своим кинематографическим языком, достаточно богатым, чтобы просто говорить о вещах сложных. Он повзрослел и от этого стал мудрее и с высот этой мудрости глядит на свою вчерашнюю буйную молодость. Да и зритель стал искушеннее и подготовленнее, стал с кинематографом вровень, глядит на него уже не как на чудо, а как на необходимого собеседника.

И когда кинодраматурги утверждают — а мне приходилось слышать такие мнения, — что зрительский успех фильма их не волнует, я в этом вижу долю кокетства.

Конечно, есть известная истина в том, что труд сценариста не конечен, и для удовлетворенного самолюбия достаточно знать, что сценарий был хорош, а фильм — лотерея... И все же за успех или неуспех фильма отвечают и режиссер и сценарист. А потому имеет смысл иногда задумываться: что же это такое — зрительский интерес, какими путями он достигается в кино и вообще — исповедимы ли эти пути.

Тем более что фильмы, обладающие атрибутами кассовости, часто тонут в Лете на второй день проката. А совершенно некассовый фильм «Премия» смотрится всеми с интересом и вызывает необидные, я полагаю, для авторов сравнения со знаменитыми «Двенадцатью разгневанными мужчинами».

Правда, если говорить об этих двух фильмах, и в том и в другом присутствует момент разбирательства, выяснения истины, постоянно поддерживающий напряжение в зрительном зале — он всегда безошибочно выигрышен. Но разве умелое приложение старого приема к новому материалу умаляет заслугу драматурга? По-моему, только делает ему честь. В самом деле, не странно ли, что среди многих из нас считается даже хорошим тоном писать вместо киносценариев так называемые киноповести, обладающие всеми неоспоримыми достоинствами, кроме одного — кинематографичности? А ведь владение ремеслом — хоть и не первый, но азбучный залог успеха.

И еще: по-моему, литература и сценарий — это все-таки очень разные вещи. Конечно, отрадно читать сценарий, написанный прекрасным литературным языком, но это скорее приятное бесплатное приложение к главному. К чисто кинематографическому способу видеть мир.

Думается, мы должны преодолеть одно из длительных наших теоретических заблуждений. Сценарий близок литературе лишь по чисто внешним признакам, и пути его развития никак не лежат в ее русле. Здесь неизбежен тупик. Ибо хотим мы этого или не хотим — сценарий все же пишется не для чтения, а для постановки. И высокие литературные качества сценария еще не определяют качества фильма, мало того — часто маскируют драматургический обман.

Единственный путь совершенствования сценария как рода искусства я вижу в его утилитарном — не боюсь этого слова — приближении к потребностям постановки. Сценарий должен уже в своем литературном варианте смело и без стеснения оперировать всеми известными выразительными возможностями кино. От этого может пострадать изящество литературного оформления, но разве красота архитектурного проекта определяется изяществом исполнения чертежей? Она — в сути, в красоте скрытого за линиями чертежей замысла. И только так, а не созданием киноповестей, которые нужно заново экранизировать режиссеру, мы сможем отстоять право кинодраматурга на соавторство в конечном результате. Только так мы защитим-

ся от режиссерского кинематографа, который тем и силен, что хорошо знает самого себя.

Сценарий должен перестать стесняться быть сценарием.

То же самое происходит сейчас в актерской профессии — актер перестает стесняться быть актером на экране. Было время, когда лучшим кинематографическим актером считался натуральный статист. Часто такие статисты играли и главные роли. Малейшее проявление ремесла, умения выразить страсть, гнев, радость почиталось дурным тоном. Великолепные театральные актеры, попадая в кино, словно деревенели — не от этого ли пошло банальное толкование современного актера, как эдакой пресной ходячей сдержанности? Между тем истинно современными остались и останутся навсегда десятки прекрасных актеров тридцатых годов, а вот «сдержанный» А. Баталов, так интересно начавший в кино, потерпел неудачу, взявшись за роль мятущегося Феди Протасова, потому что смятение нельзя играть сдержанно. И более современным оказался в этой роли Н. Симонов, сыгравший ее тогда, когда еще и термина «современный актер» не было в помине.

Это отступление имеет один смысл: если мы хотим, чтобы наши замыслы наиболее полно и без потерь доходили до зрителя и находили у него отклик, мы должны чаще вспоминать притчу о взлетающем самолете. Кто не восхищался, глядя, как легко и плавно отрывается от земли эта многотонная громадина? Но она состоит из десятков тысяч рукотворных деталей, грубых и прозаических, это они придают ей легкость, это кропотливый труд летит и восхищает наше зрение. Так и любой полет фантазии немыслим без хорошо усвоенного ремесла. Профессиональная беспомощность, небрежность подрывают доверие зрителя и дискредитируют самые благородные устремления автора. Рассказчик оказывается неинтересным, несмотря на интересный предмет рассказа.

Теперь о самом предмете рассказа.

Мне думается, что если (очень, конечно, условно) тематически подразделить произведения о современности, то получатся два основных направления, и секрет успеха в каждом из них имеет свои отличительные особенности.

В фильмах первого направления главенствует сама тема, проблема или целый круг злободневных проблем. Такие фильмы, как правило, несут для рядового зрителя некий объем новой для него информации. Возьмем, к примеру, проблемные производственные фильмы, к каковым относится и «Премия». Здесь зрителя увлекают, прежде всего, острая постановка вопроса, диалектика авторской мысли. Ей подчинен весь образный строй. Как нигде, здесь от автора требуется доскональное знание предмета, всякая приблизительность недопустима — иначе подробности потеряют обаяние достоверности, а публицистическое звучание проблемы обернется ложным пафосом. Помимо таланта и мастерства (этот элемент я выношу за скобки, подразумевая необходимость его самоочевидной), автор должен обладать определенными способностями популяризатора, чтобы предмет разговора стал понятен зрителю. Как хорошему актеру, автору необходима заразительная вера в правоту его героев. Это особенно важно там, где истина открывается в жестокой борьбе, в полемике. Проблемный фильм — это фильм открытой шпаги и поднятого забрала. Здесь труднее спрятаться за формальные изыски, за авторскую интонацию или иронию, здесь не встанешь ни над материалом, ни в стороне от него. И чем четче, увереннее позиция автора, чем очевиднее его осведомленность, тем больше шансов взять зрителя себе в единомышленники. А если зритель принял условия игры, значит, ему небезразлична проблема и, следовательно, интересен и сам фильм.

Я начал свои размышления о предмете разговора с проблемного производственного фильма потому, что в последнее время такие фильмы вновь и небезуспешно зажили в кинорепертуаре. Это и «Человек на своем месте», и экранный вариант «Человека со стороны», и «Самый жаркий месяц», и «Премия», и целый ряд других более или менее удачных картин, роднящихся между собой стремлением авторов показать те перемены, которые принесла и на

производство и в сознание людей научно-техническая революция.

Не кажется случайным, что драматурги, авторы многих таких фильмов, сами — не «люди со стороны» в НТР, а в прошлом — производственники, инженеры, обладающие опытом и знанием, которые трудно нажить в творческих командировках и регулярным чтением газет. Факт этот лишний раз подтверждает значение достоверности, как средства сделать производственный фильм «смотрибельным» для любой аудитории.

Я не могу считать себя столь же компетентным в области производственных конфликтов, как В. Черных или А. Гельман, но пафос их мне близок и понятен: мне тоже дорог человек с идеей, человек, у которого болит душа, неспокойны ум и руки и который в любую минуту настроен противоборствовать равнодушию, косности, архаике, глупости и бессмыслице — во имя здравого смысла. Проблема эта, в сущности, извечная, никогда не терявшая своей актуальности.

Помню, в нашем дворе (и, разумеется, в детстве, потому что в зрелом возрасте нас, к сожалению, уже мало интересует, что происходит в нашем дворе) днем и ночью горела лампочка. Провода от нее уходили в неизвестность, и никто не знал, где эта лампочка выключается, в том числе и жэковский электрик, педантично вкручивавший новую лампочку, когда старая перегорала или в нее попадали мячом.

В нашем же дворе жил пенсионер Василий Сергеевич, военный в отставке, тихий и безобидный, совершенно не похожий на типового пенсионера-общественника. Но однажды у Василия Сергеевича лопнуло терпение. Расточительная лампочка стала его злейшим врагом. Человека словно подменили: он пытался обратить внимание домовых властей на бессмысленный расход электроэнергии, но у тех хватало забот покрупнее; он тайком вывинчивал лампочки, но у электрика она значилась в списке обслуживаемых точек и оттого загоралась вновь... А доведенный до отчаяния Василий Сергеевич строчил письма в райисполком и в «Вечерку».

Надо сказать, что битва тихого пенсионера с лампочкой мощностью в 25 свечей всех более потешала, чем трогала всерьез. Да и мне тогда в голову не приходило, что, ежели заглянуть в суть, за этой забавной историей стоит серьезнейшая проблема: та самая проблема личной ответственности за государственное дело, которая стала краеугольным камнем сознания человека эпохи научно-технической революции.

Интересно ли было бы мне, как зрителю, поглядеть хороший, добрый фильм про такого героя, как Василий Сергеевич, познакомиться с ним поближе? Беру смелость утверждать, что — да. Но только природа моего интереса была бы уже иной, чем интерес к фильмам, которые я условно выделил в первую группу.

Если в тех фильмах меня, зрителя, настойчиво и требовательно вовлекали в дискуссию, приглашали к соучастию в произнесении приговора, то здесь никакого приговора не потребуют, а отпустят с миром, предоставив полную свободу трактовки. Наш гипотетический фильм не ошеломит потоком информации: нечто подобное каждый из нас в том или ином варианте встречал в жизни. Здесь не будут ломаться копья в высоких кабинетах. И у меня не будет априорного уважения к герою, потому что он не директор предприятия, не главный инженер и не крупный ученый, который знает что-то такое, чего не знаю я. Здесь не будет удивления, здесь будет узнавание. И увлечь меня, зрителя, сможет только одно: естественная, порой противоречивая и ничем не подрессоренная правда самодвижения характера. Не сила диалектики мысли, а обаяние диалектики души.

При всем своем понимании нужности «деловых людей» — Чешковых и Бобровых — замечу, что они, как характеры, полемически однозначны, видимо, по самой природе остропублицистического жанра. Они несут в себе скорее живые черты проблемы, нежели черты живого характера. В них видна направляющая рука автора.

Одним из самых сильных сценарных впечатлений последних лет для меня был сценарий В. Мережко «Одиножды один» — не могу

сказать того же о фильме, но в сценарии характер главного героя живет удивительно самостоятельной жизнью — кажется, что не автор лепит его, а герой водит авторским пером. Здесь есть самодвижение при полном отсутствии заданности. Вернее, заданность есть, но обратная: уж слишком много накуролесил полотер Ваня Каретников в своей перелетной жизни, чтобы сегодня праведным поведением замолить старые грехи. А все же, жалея и негодуя, нельзя Ване не сочувствовать. Потому что он — из плоти и крови, потому что заразителен и достоверен его народный здравый смысл. И еще потому, что всего одну любовь пронес он незамутненной через жизнь, и это любовь возвышенная, трепетная. И оттого Ванины монологи о его полотерской работе, назначение которой, по его глубокому убеждению,— дарить радость людям, звучат самой решительной поэзией. В этом смысле он если уж и не «деловой человек», то точно человек дела, приписанный к нему до конца дней своих, человек с прочной, хотя и не сразу открывшейся основой, как, между прочим, и все «странные» герои В. Мережко.

Искусство прекрасно тем, что к одной и той же, в конечном итоге, теме ведут десятки разных путей. Цель же у всех нас одна — рассказать о современнике, о советском человеке семидесятых годов двадцатого столетия. И нет беды, если образ этот далеко не всегда предстает во весь свой гигантский рост. Вряд ли это вообще возможно в рамках одного произведения. Говоря языком кино, это будет слишком уж общеватый план. Показать крупным планом хотя бы одну грань, хотя бы одно слагаемое этого бесконечно многогранного образа — цель не менее благородная, не говоря уже о том, что более реальная. Ведь масштаб в искусстве — величина относительная. И каждый художник может (и обязан!) выбирать этот масштаб, исходя из своего опыта, манеры и возможностей.

Мужественны и определенны в своих позициях драматурги, напрямую, с агрессивностью публицистов вторгающиеся в горячие области нашего хозяйства и строительства, утверждающие нравственный идеал современника через его соприкосновение с землей и металлом. Такова естественная для этих драматургов форма проявления гражданственности. Но нельзя отказать в праве на гражданственность и другой точке зрения, согласно которой роль железа в нашей жизни несколько преувеличена. Недаром чем больше мы обрастаем всевозможной техникой, тем большую остроту приобретают вопросы повседневного духовного бытия человека. Ибо человек, не научившийся просто любить свою мать, никогда не будет по-настоящему любить и Родину... Мы хорошо научились оперировать модными терминами о коммуникабельности и некоммуникабельности, акселерации и демографическом взрыве, об эмансипации и феминизации. Социология, тем и отличная от искусства, что конкретный человек лишен в ней признаков личности, с поразительной неуместностью въедается в искусство. И нам — слишком часто — недостает той отваги простодушия, с которой Е. Григорьев коснулся в наш динамичный, перегруженный проблемами век старой, как мир, проблемы банального треугольника. Нам недостает отваги Шекспира, создавшего поэму о Ромео и Джульетте (великого Шекспира, автора «Гамлета»), недостает отваги признанного бытовика А. Островского, автора «Снегурочки», одной из самых поэтических сказок о любви.

Совсем недавно все мы зачитывались судебным очерком О. Чайковской «Выстрел в тире». Ошеломлял сам невероятный факт: убийство из-за мести, из-за ревности в наши дни — не с пьяных глаз, не в аффекте: убийца — молодая женщина, студентка, орудие убийства — мелкокалиберная винтовка, место мести — спортивный тир. Сочетание таких современных примет с таким чудовищно несовременным деянием... Но деяние имело место — и никуда не уйти от мысли, что сила страстей, правящих человеком, вероятно, не ослабела — даже в наш динамичный, перегруженный проблемами век.

Конечно, убийство — это нехорошо, это деяние наказуемое, да и Отелло был не прав. А вот почему человеческие страсти в чистом, не прикрытом застенчивыми извинениями

и социологическими толкованиями автора виде почти ушли из нашего кинематографа, непонятно. Тем более что потребность, особенно молодого зрителя, в такого рода откровениях велика.

С Байкало-Амурской магистрали, с одной из самых горячих точек нашего строительства, где молодые рабочие кладут железо на землю, сооружая дорогу века, в «Комсомольскую правду» ежедневно приходят сотни писем, и все эти письма начинаются с обращения: «Дорогой «Алый парус» — так называется популярная рубрика в газете.

Казалось бы, совсем далекие от сегодняшних реальных забот гриновские алые паруса органично смыкаются с деловой прозой рапортов и обязательств, сердитых жалоб и требований, конструктивных хозяйственных предложений. Они живут в наших буднях, потому что учат — и уже не первое поколение — добру и мечте, любви и верности — нравственным ценностям, самым обнаженным и непреходящим.

И подобно тому, как все начинается с дороги, сама дорога, человеческий труд, существование человека в обществе и его с ним взаимоотношения начинаются с овладения этими ценностями. И успех у нашей, в общем-то довольно трезвой и не склонной к сантиментам молодежи «Романса о влюбленных» — лишнее тому подтверждение.

Успех фильма есть оценка добросовестности нашей работы. А в понятие добросовестности, помимо таланта и мастерства, входит еще и вера в единственную, непреложную и настоятельную потребность разделить со зрителем свое беспокойство, свою заботу, боль, гнев или радость.

Так не в том ли задача драматурга — писать, что тебе близко и небезразлично, что тебе знакомо и дорого, в чем ты свободен и силен и где можешь со всей убеждающей силой искренности произнести свое «верую»? Ведь серость многих фильмов порождена универсальной всеядностью их авторов, наивной надеждой, что им все по плечу и оттого — море по колено: я решил делать это, значит это — мое... Увы, самоуверенность на старте еще не означает победы на финише.

«Мое» должно быть подлинно «моим», только тогда оно станет своим и для зрителя. И станет главным залогом зрительского интереса, обретет успех и признание.

Впервые, пожалуй, за всю историю отечественного кино его кадры пополнились таким многочисленным и сильным отрядом кинописателей — именно кинописателей, а не просто профессионалов-сценаристов, работавших часто по принципу «что закажут». Это именно писатели — со своей темой, со своим языком. И так же, как мы говорим о кинематографе Тарковского или Панфилова, мы можем говорить сегодня о кинематографе Григорьева, Мережко или Рязанцевой... Тут дело не только в том, что выросла писательская культура сценариста, а в том, что за названными и неназванными именами стоят свой круг идей, свои герои, своя поэтика, определяющая и лицо фильма.

Кинодраматурги приносят в кино не только ремесло, но и свежее, неповторимое видение мира, они научились пахать целину — и вот отчего кинодраматургия все полноправнее встает в один ряд с литературой.

Продолжаем обсуждение вопросов, поднятых в статьях кинодраматургов В. Черных (№ 9), А. Гельмана (№ 10) и Конст. Славина (№ 11) за 1975 год.

«Правда и неправда»
«Час ученичества»
«Одиножды один»

А. Тер-Григорян

Правда о маоизме

«Правда и неправда»
Автор сценария и режиссер А. Медведкин. ЦСДФ, 1975.

Правда и неправда. Слова эти помнишь на протяжении всего фильма. Они как пароль и отзыв каждого кадра, эти простые, противостоящие друг другу слова. В самом этом противопоставлении — целый спектр ощущений автора ленты, мгновенно передающихся зрителю — от простого человеческого недоумения до боли и гнева. «Для тех, кто грязнит историю неправдой,— гневно говорит диктор,— нет более беспощадного врага, чем кинохроника». И А. Медведкин последовательно и эмоционально доказывает этот тезис всем строем своей наступательной, активной и исследовательской киноленты.

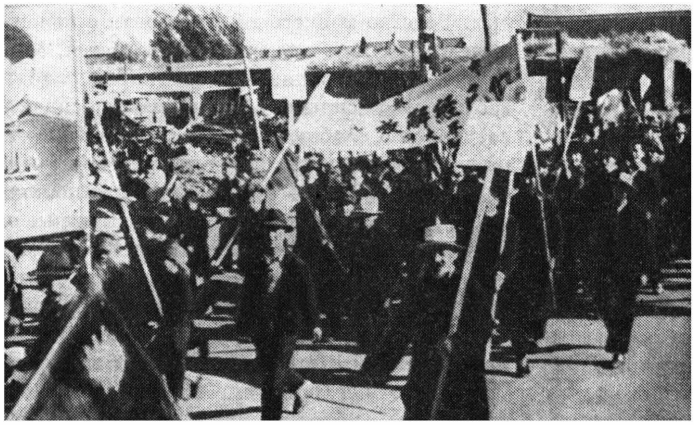
На экране — «лаобайсин», «стофамильный» китайский народ. Море улыбающихся, освещенных безмерной радостью лиц, сотни тысяч рук, машущих советским воинам-освободителям. Маньчжурия, сентябрь 45-го. На экране молодой Мао Цзэ-дун, ясно и четко формулирующий всем понятную истину. «Если бы не существовало Советского Союза... разве могли бы мы победить при таких обстоятельствах... Конечно, нет!..» Год 1949-й.

Но вот удар гонга, и на экран в резко контрастном монтаже вползают ровные ряды иероглифов из «Жэньминь жибао»: «Советский Союз присвоил себе честь победы над фашизмом». Год 1975-й.

Что за нелепость! Бессмыслица этой фразы вызывает острое чувство недоумения у человека, который только что видел слезы счастья и разделял с миллионами дунбэйцев радость их освобождения из-под ига японской военщины. А ведь всем зрителям хорошо, а многим и лично известны жертвы, которые принес наш народ в борьбе за избавление человечества от фашизма.

А. И. Медведкин, один из старейших и опытнейших наших документалистов, не дает, однако, зрителю до поры осознать весь чудовищный смысл «откровения» «Жэньминь жибао». Это осознание н а к а п л и в а е т с я с каждым новым кадром картины.

Гремят барабаны. Огромные, на которые взбираются по специальным скобам, и крошечные, на боку у детей. В Китае всегда гремят барабаны, в час радости и печали. Деревянные в виде рыбьей головы, из бычьего пузыря, из буйволиной кожи, из промасленной бумаги. На экране — митинг китайско-советской дружбы. Десятки тысяч людей кричат этой дружбе «ваньсуй», «10 тысяч лет!», «Советский Союз — наш старший брат!» И вдруг людей на площади Небесных Ворот как будто подменили. Снова гремят барабаны, но на этот раз им вторят истошные вопли «дадао» — «долой». Перекошенные злобой лица, вскинутые кулаки. Это — сегодня. Кто обманул этих людей, надругался над их чувствами, заразил их неправдой? Тот, кто написал подлую фразу в «Женьминь жибао». Тот, кому нужно было оклеветать нашу страну в глазах китайского народа. Тот, чьи корыстные интересы пришли в прямое противоречие с самой идеей пролетарского интернационализма. Вот он, этот человек. Объектив выхватывает его из полумрака кабинета, уже очень старого, улыбающегося злорадно, лицемерно и самодовольно. Этот портрет появляется на экране несколько раз, вызывая оцепенение и негодование своей величаво слащавой фаль-



1945 год. Китайский народ восторженно приветствует Советскую Армию, освободившую Маньчжурию

шью. Разве не говорил он, Мао, что китайский народ — лишь чистый лист бумаги, на котором можно написать любые иероглифы? И разве не постарался доказать это, зачеркнув слово «дружба» и нацарапав слово «вражда»? Мао Цзэ-дун что-то изрекает, жестикулируя, а объектив фиксирует каждый жест, исполненный надменности и высокомерия. И зритель чувствует: его слова — это неправда. Как неправда и то, что маоистам удалось полностью вытравить из сознания китайцев добрые чувства к советскому народу. В этом вопросе, как и в других, китайский народ еще не сказал маоизму свое последнее слово. Обстановка угнетения, страха, массового психоза, конечно, вынуждает людей в сегодняшнем Китае маскировать свои подлинные чувства и мысли. Отсутствие правдивой информации о Советском Союзе и пропаганда, выливающая ежедневно потоки грязной клеветы на нашу страну, конечно, сбивает с толку многих. И все же маоисты сегодня едва ли могут спать спокойно. Их неправда постоянно обнаруживает себя. Массовый террор и резкое ухудшение условий жизни, которыми сопровождался в Китае резкий переход маоистов к антисоветскому курсу, в сочетании с воспоминаниями о сравнительно недавнем прошлом дают людям пищу для размышлений.

Нет, неправда, что народ — это «чистый лист бумаги», который ничего не стоит замарать лживыми иероглифами. Но правда, что маоисты упорно пытаются «переделать», а по сути обмануть, сбить с толку свой народ.

Вот посмотрите на этих неграмотных, истерзанных вечной нуждой крестьян в ватных стеганках, на которые у каждого из них ушли все хлопчатобумажные «бупяо» — талоны за три года. Их труд в поле прерывает сирена тревоги. Старушки, женщины и дети расхватывают составленные тут же винтовки, разбегаются. «Это враг с севера,— вещает диктор.— Он пришел отнять вашу землю и разграбить ваши дома». Кадры из маоистской кинохроники, умело вмонтированные в повествование А. И. Медведкина, работают в данном случае против заложенной в них идеологии, разоблачают грязный замысел их создателей и вдохновителей: превратить антисоветизм в «общее место», в «бесспорную истину» в представлениях «простого» китайца.

И снова истерические вопли на митинге, антисоветские плакаты, сжатые кулаки. Истерику и экстаз — и это хорошо показано в фильме — маоисты пытаются превратить в своеобразный наркоз, предназначение которого — приглушить чувства, вызываемые у народа обстановкой неуверенности в завт-

рашнем дне, террора, лишений, переключить его внимание на так называемую «советскую опасность». Однако народ оболванить трудно, он ведь помнит «злокозненное» положение Конфуция о том, что «не следует бояться чертей», или, иными словами, не следует принимать за абсолютную истину все, что тебе внушают. И в этом вопросе старый Кун-цзы, выступив откуда-то из тьмы веков, ежечасно мешает председателю Мао.

«Агенты» Кун-цзы в лице миллионов и миллионов нет-нет да и привносят в жизнь опаснейшую бациллу разумности и простого здравого смысла. Более того, этот немыслимо своевольный народ не только «не боится чертей», но и временами оказывает им вооруженное сопротивление, как это было летом в Ханчжоу и Ухане. Приходится даже посылать для его усмирения не отряды наставников с цитатниками в руках, а солдат в танках. Приходится расставлять солдат в цехах заводов и фабрик, за спиной каждого рабочего, и публично порицать ошибки и недостатки «отдельных личностей», которые «не заботились о народе» и только по недоразумению считались «хорошими учениками председателя Мао». Приходится снова и снова «разоблачать» Конфуция, который имел наглость порицать доносительство, призывать людей к верности, порядочности и соблюдению моральных устоев. Между тем порядочность, по мысли маоистов, так же вредна и опасна, как и разумность. Она исключает безоговорочное восприятие «идей Мао Цзэ-дуна». Именно против нее и направлено в Китае острие кампании «критики Конфуция и Линь Бяо». Именно общегуманистические заповеди Кун-цзы, а не реакционная классовая сущность конфуцианства, стали там объектом оголтелых нападок. Народ, в сознании которого живут такие принципы, как «не убий», «не укради» и т. д., невозможно конвоировать в направлении, угодном председателю Мао. Для того, чтобы покорно следовать указаниям «великого кормчего», народ этот должен стать безвольным, лишенным моральных ценностей, слабым. При всей своей любви к древним изречениям, Мао Цзэ-дун никогда не цитировал книгу Шан Яна «Шанцзюньшу», написанную в IV веке до нашей эры. Родство маоистской идеологии с положениями Шан Яна тщательно скрывается. Между тем оно очевидно. «Когда народ слаб — государство сильно. Когда народ силен — государство слабо»,— написал Шан Ян. Одну из глав своей книги он озаглавил: «Как ослабить народ». Мысль о необходимости постоянно о с л а б л я т ь н а р о д и высказывали в последующем многие правители Китая, стремившиеся создать сильное государство, подогреваемые националистическими вожделениями. Разве не систематическим «ослаблением народа» занимаются сегодня маоисты? Это подтверждают и чудовищные изречения «великого вождя», которые приводятся в фильме.

Фильм А. И. Медведкина посвящен, строго говоря, одной теме — антиинтернационализму Мао Цзэ-дуна и его окружения, антисоветизму, милитаристскому психозу в Китае. Однако он дает важные эмоциональные представления и о многих других процессах, происходящих в стране, позволяет зрителю логически домыслить многое, находящееся за пределами экрана. Даже у человека непосвященного фильм мгновенно вызывает серию вопросов, на которые напрашиваются вполне определенные отрицательные ответы. Можно ли считать в свете всего происходящего на экране, что маоисты — всего лишь заблуждающиеся коммунисты, что они вообще революционеры? Можно ли полагать, будто развитие событий в Китае в последние годы — лишь цепь случайных недоразумений? Что речь идет о субъективных, связанных лишь с личностью Мао, частных, хотя и серьезных отклонениях от столбовой дороги социализма, на которую встал в свое время китайский народ? И, наконец, можно ли выводить общую деградацию маоистского режима из одной только антисоветской настроенности «великого кормчего»?

Нет, нет и нет.

В нашей партийной и советской печати, в документах нашей партии, в выступлениях видных государственных и партийных руководителей стран социалистического содружества неоднократно рассматривались объективные и

субъективные причины, приведшие Китай к нынешнему положению. Объективные причины — социальная структура предреволюционного Китая, в которой пролетариат занимал ничтожно малый удельный вес; социальная база, на которой создавалась компартия, поначалу не имевшая возможности опереться на рабочее движение, ибо последнего в то время в Китае практически не было; конкретные условия многолетней борьбы китайских коммунистов (антияпонская война), постоянно выдвигавшие на первый план решение национальных задач и оставлявшие «на потом» проблемы социальные; это, наконец, специфика китайской революции, во время которой армия и партия представляли собой единое целое, и, по существу, не было никакого различия между армейскими и партийными методами руководства. Все это оказало огромное влияние на быструю эволюцию лидеров КПК в сторону от идей научного социализма, от коммунистических идеалов. Сыграли роль и мелкобуржуазное происхождение руководителей КПК и традиционный китайский национализм. К субъективным факторам измены Мао Цзэ-дуна марксизму-ленинизму справедливо относят его личные качества — властолюбие, деспотичность, коварство. Равнодействующей всех этих обстоятельств и стала нынешняя китайская трагедия. Ясно, что цели, которую поставили перед собой маоисты,— «водрузить над миром знамя идей Мао Цзэдуна», соответствуют и применяемые ими средства. Одним из таких средств и является раздувание антисоветского психоза, нужного маоистам для того, чтобы отвлечь внимание людей от их нерешенных задач. Сделав антисоветские лозунги общим местом пропаганды, «узаконив» их, Мао Цзэ-дун получил возможность расправляться в Китае с любой оппозицией его антисоциалистическим, антикоммунистическим действиям. Именно антисоветизмом он «обосновал» свою борьбу за утверждение мелкобуржуазной идеологии в мировом освободительном движении. Именно под флагом антисоветизма начали маоисты наступление на ленинский внешнеполитический курс социалистических стран. С помощью антисоветизма Мао «отменил» борьбу за повышение благосостояния народа, объявив ее «ревизионизмом» и «эгоизмом». Под знаком антисоветизма развернули маоисты свою грязную деятельность, направленную против разрядки международной напряженности. Антисоветизм дал маоистам множество «естественных» союзников: от наиболее реакционных импе-

Клика маоистов разжигает антисоветский психоз

риалистических кругов до отъявленных ренегатов марксизма-ленинизма всех мастей и оттенков.

Военно-бюрократическая диктатура маоистов, конечно же, представляет огромную опасность для социалистических завоеваний, которых китайский народ добился в первые годы после освобождения. Однако и эти завоевания представляют для маоистов огромную объективную трудность. Ведь Китай 1949 года и Китай нынешний — не одно и то же. В первое десятилетие существования КНР, когда страна, опираясь на помощь социалистического содружества, заложила основы для экономического строительства, в ней вырос и окреп рабочий класс, появилась техническая интеллигенция, смогло оценить преимущества коллективного труда кооперированное крестьянство. Эволюция лидеров КПК шла в направлении, обратном социалистическому развитию страны. И в этом смысле объективные условия сегодняшнего Китая работают против маоизма.

Маоизм исторически не имеет будущего ни в Китае, ни на международной арене. И это хорошо понимает зритель фильма «Правда и неправда». Понимает и чувствует, несмотря на кажущуюся силу маоистских временщиков, на искусственный экстаз многотысячных толп у Небесных Ворот, беснующихся на экране.

Вячеслав Беляков

Труд души

«Час ученичества»
Сценарий С. Соловейчика. Режиссер В. Виноградов. Оператор А. Климентьев. Композитор Э. Денисов. «Центрнаучфильм», 1974.

Вадим Виноградов, когда я спросил его о внутренних мотивах, побудивших его снять фильм «Час ученичества», показал мне портрет Достоевского и цитату из его статьи, видимо, долго провисевшую в помещении съемочной группы. Цитата была такая: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке. Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все, когда-нибудь, образованы, очеловечены и счастливы. Я знаю и верую твердо, что всеобщее просвещение никому у нас повредить не может. Верую даже, что царство мысли и света способно водвориться у нас, в нашей России, еще скорее, может быть, чем где бы то ни было...»

Признаться, поначалу показалось натяжкой, что именно эта мысль писателя, слишком, казалось бы, отодвинутая в прошлое, послужила чем-то вроде эпиграфа к публицистической ленте, посвященной проблемам, выдвинутым перед нашей школой с е г о д н я ш н и м д н е м. Но чем больше я вдумывался в картину Вадима Виноградова, тем отчетливее обнаруживал глубинную связь между верой писателя и практическими заботами нашего социалистического общества, решающего вопросы всеобщего образования народа практически и в масштабах, никакому мечтателю никогда не мыслившихся.

Советская школа держит сегодня экзамен небывалого масштаба и социальной значимости. «Завершение перехода ко всеобщему среднему образованию в нашей стране,— говорится в Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О завершении перехода ко всеобщему среднему образованию молодежи и дальнейшем развитии общеобразовательной школы»,— является общенародным делом». В нем подчеркивается, что «особенно важно в современных условиях привести работу школ в соответствие с новыми задачами коммунистического строительства, с требованиями научно-технического прогресса». А это значит — нужны миллионы рублей, вложенных в школьное дело, десятки тысяч учителей, сотни тысяч учебников, нужна четкая работа всех звеньев народного образования, с тем чтобы каждый молодой человек имел возможность и реальное право получить аттестат зрелости.

«Час ученичества»

Значит, необходим поиск внутри школы и внутри каждого класса, нужен новый стиль обучения, нацеленный на развитие творческого мышления, активных способностей, пожизненного интереса к саморазвитию у каждого ученика.

Ведь все по-настоящему ценное, новаторское в теории коммунистического воспитания, что было достигнуто советской школой, было достигнуто на путях эксперимента. Вспомним школы Макаренко и Сухомлинского. Вспомним десятки скромных учительских подвигов, не стяжавших такой славы, но тоже реально обогативших своими открытиями копилку нашего школьного опыта. Распространять этот опыт — наша общая обязанность. Накоплено советской школой очень многое. Тем смелее надо идти к жизни и в ее конкретности отыскивать нужное. Педагогика — особая сфера, сочетающая науку с живым искусством, эмоциями, опытом.

Фильм «Час ученичества» тем и интересен, что всесторонне, вдумчиво, с отличным знанием дела раскрывает эту сферу коммунистического строительства в стране, глубоко заинтересовывает нас проблемами школы, широко распахивая окно в сложный, но радостный мир знания и педагогического творчества.

Навечно вызванный к доске

Так можно сказать только об учителе...

В фильме «Час ученичества» образ Учителя приобретает многогранность еще и потому, что разнятся и характеры учителей, и их темпераменты, и профессиональные методы, и, наконец, сферы их любви и приложения педагогического таланта.

Совсем недавно появилась и стала горячо обсуждаться общественностью идея — пятидневка в школе. Заманчиво. Но реально ли?

Одним из первых за этот проект проголосовал Виктор Федорович Шаталов, учитель из Донецка, проводящий уже не первый год эксперимент по ускоренному прохождению школьной программы. «Газеты публикуют озабоченные фельетоны о перегруженности учебных программ в эпоху научно-технической революции. Тема эта стала чуть ли не одной из самых популярных на эстраде. И вдруг — два выходных!

...Проблема, о которой идет речь, многим, даже очень добросовестным ученым, педагогам представляется просто неразрешимой. И тем не менее решить ее можно. Более того: это уже практически делается... У будничной школьной методики появляется гуманная

сверхзадача — дать детям больше времени для всестороннего развития. А у гуманной цели появляются надежные гарантии»*.

Убежден, что для многих людей, читавших статьи Шаталова, встреча с ним на экране будет одним из самых убедительных доказательств успешного развития нашей школы — таким впечатляющим и полнокровным получился в фильме образ учителя-новатора, учителя-мыслителя.

Виктора Федоровича мы застаем, как, впрочем, и всех педагогов в этом фильме, без каких-либо кинопредисловий и экспозиций, прямо в живом деле, на уроке, в минуту, согретую для учителя и учеников теплом взаимного общения, взаимного понимания. Камера Анатолия Климентьева наблюдательна, подвижна, чутка к ожидаемым и неожидаемым «неожиданностям» — это не съемки врасплох и не отрепетированный урок — киногруппа много часов провела в этом классе, но так, видимо, и не смогла привыкнуть к динамичной импровизации урока, хотя и проводимого в русле строгой программы. Не упустить главное, не упустить те особые, неповторимые краски делового контакта педагога с учениками, которыми эти уроки и примечательны, не упустить радость общения, возникающую между детьми и учителями! Так, видимо, определили задачу, стоявшую перед ними, режиссер и оператор.

Внешне ничего броского нет, но любопытного много: в классе почему-то две доски — на передней и задней стене. Учитель не давал задания классу, а ребята, после звонка, сразу же принялись за дело, сами определили рамки изучаемого материала.

Диктор подсказывает нам, что в этом классе, где средняя оценка по математике и физике еще недавно была ниже тройки, где многие считали себя неспособными к точным наукам, не понимали и не любили их, теперь работают с увлечением! Нет обоза отстающих, так что учитель заканчивает курс... на год раньше срока! Вот они — резервы школьной пятидневки!

Но почему удалось Шаталову то, что не получалось у других, не получается у многих и сегодня? Как удалось?

Фильм постепенно погружает нас в профессиональную методику Шаталова, но не отпугивает непосвященных спецификой учительского дела, не разрывает эмоциональной связи между экраном и зрительным залом. Авторы фильма сами ведь поражены увиденным, сами захвачены очередной находкой учителя и сохраняют ее обаяние, своеобразие для нас при помощи пристального и глубокого кинонаблюдения. Позже, в монтажных листах фильма я обратил внимание на длину планов — все они «ж и в ы е с р е з ы» с реального течения урока.

Вот знаменитые шаталовские конспекты — он их разрабатывал пятнадцать лет,— простые с виду, они помогают ученикам схватывать суть урока в удобной для понимания форме, а потом отвечать без волнения, не думая об отметке. Учителю же они дают возможность — это одна из насущных проблем школы — проверять работу каждого ученика на каждом уроке. Занимаются все — нет и отстающих!

Фильм каждым кадром убеждает нас: г л а в н о е происходит в классе. Урок — это творчество педагога... И сотворчество ученика... Верно наблюдение авторов, что «у Шаталова все на м а к с и м у м а х: максимум контроля — и максимум доверия; максимум требовательности — и максимум пощады; максимум сложности — и максимум упрощения... Максимум строгости — и максимум доброты... и м и н и м у м принуждения...»

Кинематографисты хорошо понимали, что они делают, когда щедро отпустили экранное время — а мы знаем ему цену в документальном фильме,— целых полторы минуты (!), на то, как Виктор Федорович объясняет классу аксиому.

Не знаю, с чем даже сравнить это объяснение. Мы стали свидетелями педагогического чуда, которое вбирает в себя виртуозное владение профессией, чувство аудитории и знание психологии восприятия ученика. И еще что-то такое, что делает учителя Мастером.

---

* «Литературная газета», 11 декабря 1974 г., стр. 12.

Мы уже привыкли к подкупающей силе научного эксперимента на экране, к захватывающему процессу, лежащему между «загадкой» и «отгадкой». Но чаще всего это касалось в научно-популярном кино явлений физического или химического свойства, экспериментов с животными, насекомыми, или области микромира.

Эпизод «аксиома» в этом фильме, на мой взгляд, кинематографический бриллиант. Видимо, когда-нибудь его так целиком и будут цитировать на занятиях по мастерству режиссуры в документальном кино.

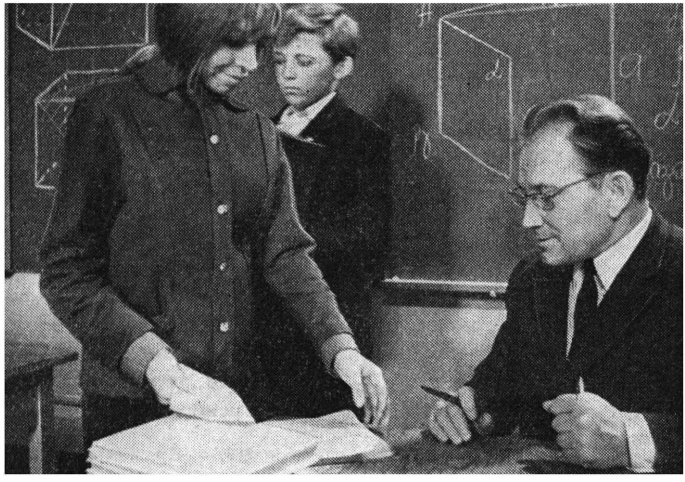
Что греха таить, слишком еще часто, попадая с помощью кинокамеры в класс, мы прикасались лишь к внешней оболочке его реального бытия, так сказать, к его «атмосфере». Подметили нерадивого ученика на задней парте, подслушали какие-то говорки — дети всегда непосредственны, доступны, открыты,— вот будто бы и побывали в школе. Но постичь суть сегодняшней школы ч е р е з «атмосферу» уже невозможно.

Необходимо вдумчивое киноисследование.

Авторы фильма «Час ученичества», открывая нам Шаталова-педагога, смело взрывающего привычное и устоявшееся и, одновременно, отыскивающего резервы учебной программы, по-моему, находятся на верном пути подлинной научной кинопублицистики, потому что они помогают нам задаться вопросами: в чем состоит авторитет учителя? Чем он утверждается? Чем может быть разрушен?

Размышляя об увиденном, мы понимаем, что личность учителя начинается все-таки не со знания и виртуозного владения предметом, а с глубинных нравственных качеств, которые и определяют его отношение к ученикам, к школе, вообще к жизни. Личность учителя начинается с духовности, с развитого чувства ответственности за свое знание, а биография его всегда выражает судьбу собственную и судьбу поколения. Хороший учитель не просто хороший — он еще и враг учителю плохому...

Не персонально, без имени и фамилии, но упрек этому некоему учителю в фильме высказан... Есть в нем коротенькие эпизоды, где мы видим растерявшихся молодых педагогов, скучно пережевывающих в классе свои студенческие конспекты, и мы с грустью догадываемся, что эти молодые люди, видимо, некогда ошиблись в выборе профессии или шли по инерции в тот институт, куда было проще попасть. Упрек в их адрес звучит изнутри, и звучит сильно, потому что рядом, встык



«Час ученичества»

стоят кадры, где урок ведут воспитанницы педагога Волкова, четвероклашки, вдохновенно копирующие своего учителя.

...Эмма Дмитриевна Шитова. Она читает «Пророка» Пушкина. Читает с неподдельным вдохновением, проникновенно, взволнованно, как будто только сей миг открывая в стихотворении его глубочайший смысл и необыкновенной силы образную энергию. Но поражает даже не это, а уровень взрослости и серьезности разговора педагога с классом... Радуга сотворчества, общего постижения поэзии, вкус мысли, господствующей на данном уроке литературы... Все это разрушает известный парадокс: «Люблю литературу — не люблю школьный предмет литературы».

Здесь в кадре ломка штампа, здесь пример внедрения в учебный процесс поисково-проблемной методики. Фильм не просто голосует за то, что преподавание литературы — «составная часть проблемы знаний и нравственности, знаний и убеждений», он эту истину доказывает.

Да, «у каждого возраста свой Пушкин». И мы, глядя в глаза учеников на этом уроке, слушая Эмму Дмитриевну, лишний раз убеждаемся, что сам поэт — школа на все времена, что, вдумываясь в его мир, мы получаем урок нравственного прозрения. Шитова задает вопросы своим ученикам, а вместе с ними и себе самой, вместе с ними ищет ответы на самый сложный из вопросов: что есть человек? где границы человеческой личности? И как естественно в этой сложности ученического (да ученического ли?!) поиска они переходят от Пушкина к Достоевскому, чтобы постичь ту самую духовную жажду, те самые проклятые, вечные, часто неразрешимые вопросы, которые одолевают человека. И так же вместе — фильм это подчеркивает — они приходят к выводу, что «эта духовная жажда и есть, по существу, начало... какой-то внутренний импульс, толчок, с которого и начинается преображение человека».

Вот ситуация, подмеченная кинопублицистами, обладающими хорошим внутренним слухом, ситуация, которая отражает уровень взаимного доверия воспитателя и воспитанника, когда действительно можно уже говорить о «роскоши человеческого общения».

Всеобщее среднее образование — это и всеобщее воспитание молодого поколения, для которого вот такие уроки нравственного прозрения в конечном счете отливаются в большую школу воспитания коммунистической убежденности.

«Час ученичества» говорит о такой любви к людям, которая созидает человека гармоничного, преданного высоким идеалам социалистической Отчизны.

В фильме «Час ученичества», проникнутом глубоким уважением к педагогам и их нелегкому труду, звучит мысль: «Даже для самых опытных учителей вновь настало время ученичества».

Да, растет школа, растут требования к школе.

Растут требования учителей к себе. Мне запомнился один «разговор в учительской», опубликованный в «Правде». Краснодарский учитель В. Васильев писал, что «все сходятся на том, что учить и учиться в сегодняшней школе стало несравненно труднее, чем три, два, одно десятилетия назад... Резко возросли требования, которые предъявляет общество к учителю, причем к каждому учителю. Он стоит у колыбели будущей личности, он формирует духовный мир юного человека. Каждый из нас носит в сердце проникновенные слова Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева: «...Настоящий педагог повторяет себя в своих учениках. Ученик перенимает идейную убежденность учителя, его отношение к труду, научную эрудицию, методику работы». Вот цели, которые ставит партия перед народным учителем — своим первым помощником в воспитании молодого поколения»*.

«Час ученичества», развивая мысль о том, в чем же суть передовой современной педагогики, говорит и о том, что сегодня недостаточно просто жить около ребят, надо быть с ними,— и мы видим, что уроки лучших педагогов имеют внутреннее продолжение на

* «Нет ничего важнее».— «Правда», 13 ноября 1974 г.

«Час ученичества»

спортивной площадке, позволяя воспитателю вести исследовательскую работу, живя их жизнью, в личном общении с ними, причем не только на уроках и собраниях.

Как-то пожилой педагог признался, что завидует доброй завистью своим молодым коллегам, потому что они пошли дальше. Если он в лучшем случае учил своих учеников отвечать на вопросы, то молодые учат своих ребят задавать вопросы. Себе. Учителю. Миру. Что же может быть радостнее для учителя, чем сознание, что ученики постепенно его перерастают!

Мне думается, что главное открытие фильма в том, что авторы лепят рельефный образ Учителя с большой буквы, находя в каждом отдельном своем герое черты самобытные и, вместе с ними, черты, характерные для нашего времени, те, которые по-своему возвеличивают и двигают вперед саму профессию учителя.

В фильме происходит постепенное накопление этих черт — мы многое выносим из уроков Шаталова, Шитовой, болгарского профессора Лозанова, а также Садчикова, Волкова (о них будет сказано ниже),— что позволяет нам сделать вывод: талантливых педагогов становится больше, потому что в сегодняшней школе складывается обстановка для творчества, для смелых поисков.

Чтоб гражданином быть...

Так и просится на язык слово «ренессанс» школы, когда видишь на экране лес вытянутых рук, горячие от нетерпения глаза малыша, молящие учителя спросить именно его, именно сейчас... А вопросы, прямо скажем, по нашим представлениям, не детские...

Почему?

Да потому, что девиз нашей советской педагогики таков: «важно помочь школьнику пережить чувство успеха», надо учить так, чтобы оставить у него желание на всю жизнь быть учеником, оставить жажду к поиску истины, жажду к знанию.

...Урок математики в шестом классе московской школы. Ведет его Виктор Андреевич Садчиков. «...Центр гомотетии в точке «Б», я беру в точке «Б», гомотетично для угла «А». Вот с таким каким-то тонким подходом какая будет фигура? Угол «Б» ноль, да? Тогда, значит, все-все точки угла «А» будут отображаться в точку «Б»...— центр гомотетии, да? Иначе говоря, коэффициент гомотетии чему равен будет? (Голоса с места: «Нулю!»)...

Нулю. А мы гомотетию с коэффициентом, равным нулю, рассматривать вообще не беремся...»

Шестой класс!

А вы понимаете, о чем идет речь?

После фильма я бросился к словарю иностранных слов. Но там толкование слова «гомотетия» дано, прямо скажем, настолько мудреное, что я не решусь его здесь пересказывать. А в тесном классе педагога Садчикова — оно рабочий термин. Разве это не повод для авторов картины сказать: «Родители сердятся: что делают с нашими детьми? Но не будем жалеть детей, порадуемся за них. Американцы после того, как мы запустили первый спутник, выбросили все свои школьные учебники математики. Так теперь и говорят: послеспутниковая эра в педагогике. Эра уважения к мысли ребенка. Это не программы меняются, это закладываются какие-то перемены в облике будущего мира...» Фильм «Час ученичества», сталкивая нас с подобными уроками, которые не только своим ученикам, а и нам всем дают учителя вроде Шаталова или Садчикова, пробуждает повышенный интерес к ним.

И всяк из нас волен продлить знакомство.

Уже после просмотра ленты я прочел почему-то сохранившуюся у меня старую вырезку из газеты.

Садчиков. Вот его биография: школа, армия, учеба в институте, девять лет педагогической работы. «Математику полюбил в старших классах,— говорит он о себе,— занимался у заслуженной учительницы Аллы Владимировны Новосельской, ей и обязан выбором пути. Как-то сказала она мне, восьмикласснику: «Из тебя учитель математики получится» — другой мечты у меня больше не было».

На газетной полосе шел диалог: «ученый — учитель», Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии академик А. Н. Колмогоров — учитель математики В. А. Садчиков.

Их обоих волновало то, что нашей молодежи предстоит все больше «разговаривать» на искусственных языках с такими собеседниками, как вычислительная машина и управляющая система. Их волновала красота науки, которой они преданы, в которую влюблены, и методика ее преподавания. Одержимые, красивые в своей одержимости люди!

Реплика Садчикова: «Я принадлежу к учителям, которые преподавали и по старой программе, поэтому могу судить о происшедших изменениях... Прежде всего о теоретико-множественном подходе. По-моему, это здорово! Шутка ли, объединить геометрию и алгебру — ведь теперь нет разрыва в подходе к этим наукам. Некоторые учителя, встретившись со словом «конгруэнтность», говорят: «Вот термин ввели — язык сломаешь!» Я же считаю, что в этом слове больше музыки, чем, например, в слове «перпендикулярный»*.

Почему я привожу эту цитату из старой газеты?

Потому что хочу лучше понять, по возможности приблизить к себе учителя, ставшего героем просмотренного фильма. Но, думая о нем, я видел перед собой и его учеников. Ведь диалог «ученый — учитель» продолжался у Садчикова на уроке. И это был диалог хорошо понимающих друг друга людей, диалог на одном уровне... Так или иначе, в прямых и отраженных от учителя лучах, в нем высветляется и личность ученика...

Настоящие преемники талантливых педагогов «получаются» на более высоком уровне общения. «Трудная задача — это пища для ненасытного детского ума». По-настоящему трудная, по-настоящему современная задача для эпохи научно-технической революции! И чем ближе она к вершинам человеческого духа, тем легче детям дышится! — такой вывод делают авторы «Часа ученичества». И мы с ними не можем не согласиться.

Поиск передовых учителей опирается на встречный душевный поиск молодого, любознательного поколения.

За десять лет своей учебы, за десять тысяч уроков в своем классе ученики

* «Учительская газета», 12 января 1974 г., стр. 3.

познают все типы человеческих отношений: любовь и зависть, благородство и ложь, равнодушие и самоотреченность. За это время человек переживает счастливый период радости от узнавания нового, жажды деятельности. Наблюдая ребят, различные уроки, вслушиваясь в то, что и как они говорят в этом фильме, мы понимаем, что когда двигателем в учении перестает быть опасение двойки или нагоняя, рождается сознательное отношение к учебному труду, стремление добывать знания. Вот таким, примерно, вырисовывается для меня ученик советской школы семидесятых годов. Он складывается по крупицам-кадрам, по мимолетностям снайперских наблюдений оператора, из горящих глаз отличников и знакомой всем «классной галерки», где пока урок идет не впрок, по рядам «бродят» записки, из мгновенной догадки ученика в ходе рассуждений педагога и дарственной щедрости юной «учительницы»... Образ Ученика в фильме «Час ученичества» — другой конец радостной радуги, тянущейся от образа Учителя.

Своеобразие фильма — в чем оно?

В чем же заключено своеобразие киноязыка в этом фильме? И есть ли оно, это своеобразие?

По-моему, есть. Фильм многослоен, но нетрудно почувствовать, что от первого до последнего кадра пронизывает его авторская целеустремленность, выражающаяся в тонкой, я бы даже сказал, изящной манере доказательств, которая складывается и постепенно набирает силу в подсмотренных «мелочах».

Разве зритель не заметит — как идет по классу Шаталов (а идет он на цыпочках), как он вызывает к доске ученика и говорит с ним (а делает он это шепотом), чтобы не отвлекать от работы других. Какая высокая степень уважения к труду ребят! Разве оставят нас равнодушными кадры, где Волков — на равных — беседует с малышами, где не сказано за кадром, а выражено удивительным блеском глаз (подмечено, добыто в напряженном процессе съемок!) счастье ученика, открывшего только что для себя нечто важное.

Но эти нюансы, схваченные как бы ненароком, попутно, в конечном счете и определяют стиль и культуру кинонаблюдения, позволяющую документалистам давать мгновенную и яркую обрисовку характеров педагогов

«Час ученичества»

и свойственной им методики. Фильм удивительно целен в своей изящной простоте, позволяющей нам у г л у б л я т ь с я в авторскую мысль, в суть происходящего на экране.

Это удачи. И тем досаднее рядом с ними просчеты.

Скажем, киноисследование вдруг подменяется репортажной лихостью. Это в эпизоде, посвященном методике болгарского профессора Лозанова. Мы видим спешку, торопливость, недодуманность в изложении киноматериала. Иллюстративность, которая тут же мстит за себя.

Авторам не хватает чего-то существенного, чтобы вычленить и доказать особенности опыта именно этого педагога.

Проходным, дежурным выглядит эпизод в лингофонном кабинете. В нем сказано не больше того, что в школу приходит техника, что она помогает учителям контролировать знания учеников и так далее. Пример довольно избитый.

И уж, конечно, выбивается стилистически из картины финал. Авторы словно испугались собственной смелости — вести разговор в строгой манере, не прибегая к «экранному допингу». И вот в кадре вдруг восторжествовал «рапид», поплыли в некоем танце мальчики и девочки, зазвучала шутливая песенка «попрыгаем, попрыгаем, ножками подрыгаем, подрыгаем...», появился музыкальный инструмент и руки музыканта...

Мы догадываемся, что все это привлечено в погоне за эмоциональностью. Авторам, видимо, хотелось выплеснуть на экран эмоции, которых, как они опасались, не хватает их рассказу. Но такой «допинг» выглядит не больше, чем уступка внешней занимательности. Во всяком случае, при помощи таких средств воплотить мысль о поре детства невозможно. Кинометафоры не получилось. Радость школьников, их настроение остались здесь изолированными от всего спокойного и умного рассказа.

Мне кажется, кода фильма по-настоящему сильно зазвучала бы в одном бесконечно долгом, трепетно охраняемом от монтажных ножниц плане, когда сидели бы рядышком два человека — учитель и ученик — и беседовали бы так же, как это мы видели раньше в фильме. И был бы этот кадр подлинной кульминацией мысли о вере в ученика и доверии к учителю. И был бы он если не символом, то мерилом тонкого кинописьма, мерилом стиля, экранной пластики, избранной авторами...

Через учение — к счастью...

Наш первый российский педагог Михайло Ломоносов в письме к родственнице мудро обронил о ее сыне: «Я не сомневаюсь, что он через учение счастливым будет»...

Фильм «Час ученичества», решая нравственное уравнение: учитель — школа — ученик, настроен на волну нового, прогрессивного, и говорит о способности человека различать в многоголосом шуме жизни голоса завтрашнего дня. Чувство нового многогранно и сложно по своему механизму. Но именно оно изначально представляет в этом фильме тех, кто является кровной частицей народа, кто в сегодняшней школе упрямо и совестливо растит Человека.

Фильм аккумулирует в себе мысль о том, что перед нашим обществом стоит глобальная и чрезвычайно сложная задача по-настоящему воспитать не многих, не большинство, а к а ж д о г о ребенка, и воспитать в коммунистическом духе.

«Час ученичества» в своей позиции опирается на мощь коллективного разума, коллективного опыта, на все лучшее, что есть в арсеналах нашей школы. Он говорит о необходимости последовательно и целеустремленно, не пренебрегая никакими мелочами и частностями, вести детские коллективы, каждого ученика по ступеням нравственности, воспитывая любовь к Родине, уважение к трудолюбивым рукам отцов и дедов, к их самоотверженной жизни, формируя чувства пламенного патриотизма, гражданственности, интернационализма.

Фильм удивительно материален. Воплощенные в его образной системе живое слово

педагога и живое слово ученика, живая атмосфера возведения духовного моста между ними и живой процесс рождения знания — все это приметы большой кинематографической культуры его создателей и прежде всего режиссера, Вадима Виноградова, многие годы вынашивавшего этот замысел и опиравшегося на опыт своей предыдущей большой публицистической работы «Право быть ребенком».

«Час ученичества» — это труд кинематографистов, заряженных влюбленностью в нашу жизнь, в нашу школу со всеми ее трудностями и проблемами...

Отстаивая необходимость педагогического творчества, восставая против штампа и равнодушного ремесленничества, фильм питается опытом Ушинского, Макаренко, Сухомлинского... И сам выходит на орбиту актуального социального эксперимента. Особой теплотой согрет эпизод, посвященный Василию Александровичу Сухомлинскому... Когда-то Сухомлинский сказал: «Труд души... Какое это богатое и емкое, бесконечно сложное и неисчерпаемое человеческое дело. Когда я думаю о труде души, я представляю, прежде всего, созидание, устремленность к идеалу. Одна из истин моего педагогического кредо — это глубокая вера в закономерность: чем выше, ярче, возвышеннее идеал, к которому надобно поднять, возвысить душу моего питомца, тем очевиднее, нагляднее пусть будет реальный мир, реальные вещи, из которых вытекает идеал...»*

На экране эта мысль не звучит, но именно ею, светлой и мудрой, и освещено все кинонавествование о проблемах современной школы.

Фильм «Час ученичества» наталкивает на раздумье. И те зрители (не только учителя и работники народного просвещения), которые, я убежден, не без удовольствия его посмотрят, непременно станут более внимательны друг к другу и уж, конечно, более пристально всмотрятся в знакомого учителя...

---

* «Комсомольская правда», 4 марта 1971 г., стр. 4.

Н. Игнатьева

Разрушение замысла

«Одиножды один»

Сценарий В. Мережко. Постановка Г. Полоки. Оператор Е. Мезенцев. Художник М. Щеглов. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор Н. Левитина. «Ленфильм», 1974.

Фильм прошел по экранам, собрал немалое число зрителей. Некоторые из них даже остались довольны, признавались: повеселились вволю, похохотали над злоключениями полотера Вани. И в самом деле, Ваня, он же Иван Иванович Каретников, с легкой руки режиссера Г. Полоки, такие выкидывал коленца, что мог рассчитывать на встречные эмоции типа «во дает!». Но только вот беда: не для этого писал свой сценарий драматург Виктор Мережко. Не для этого задумал рассказать смешную в частностях и печальную в своей сути историю.

Для чего же?

Прежде чем подойти к ответу на этот вопрос, хочу вернуться к предыдущему сценарию В. Мережко, поставленному режиссером Виталием Мельниковым,— «Здравствуй и прощай». В фильме этом, напомню, шла речь о сельской женщине, птичнице Шуре, матери троих детей, муж которой Митька пустился в бега — подался в город. Работает Шура, растит ребят, а Митька на стороне ищет «смысл жизни». Правда, как сам говорит, заводской план выполняет, в общественных организациях участвует и еще в самодеятельном хоре поет — вторым голосом. Но вот семью бросил, изредка лишь появляется в деревне напомнить о себе.

Фильм в общем-то был о Шуре. Думала Шура, что любит мужа, приревновала даже его к заезжей артистке эстрады — показалось, что за ней и сбежал в город. Но потом поняла, нет, не любила, что любовь пришла только сейчас — к другому. Такая любовь, которая поднимает высоко, делает увереннее, сильнее. Прекрасно выписанный драматургом характер нашел в Людмиле Зайцевой

«Одиножды один». Ваня Каретников — А. Папанов

(в этой картине впервые так развернуто проявились возможности талантливой актрисы) не только яркий темперамент, богатство и звучность красок, но главное, точное понимание сущности этой женской души — экранный образ обрел гармонию и прочность. Но, как это и должно быть в художественном произведении, где все соразмерено и взаимосвязано, выразительность центрального характера фильма не заслонила, не отвела в тень другие важные образы сценария. Такие, как интересующий нас сейчас в первую очередь образ Дмитрия, Митьки.

Кто такой этот Митька? Зачем нужен он в сценарии? Конечно же, не для иллюстрации нехитрой морали: «Что имеем — не храним, потерявши, плачем». Простейшие арифметические примеры автора не интересуют — их можно решать и без помощи искусства. Жизнь предлагает задачки более сложные, заставляет думать над разными загадками человеческой натуры. Митька — одна из таких загадок. Он не из тех, кто гоняется за длинным рублем или волочится за каждой юбкой. И не равнодушный, бесчувственный, циничный эгоист. К жене относится вроде бы с уважением, к детям — с лаской. Но не случайно Шура не сажает обедать вместе с ними неожиданно объявившегося отца, не случайно присевшего на чемодан Дмитрия и дружно расположившуюся за общим столом семью в кадре разделяет пустое пространство: нет между ними внутренней близости, обоюдного понимания, они по сути чужие. И хотя Дмитрий называет себя «папаней» и, уходя в чайную, подчеркнуто заявляет Шуре, что чемодан оставляет здесь, «дома», как раз убежденности в том, что это его д о м, у Митьки нет. А вот Шура твердо знает, что ее место тут, в деревне. Тут она чувствует себя нужной, тут в жарком степном воздухе, среди белых, высвеченных то солнцем, то луной мазанок, разросшихся виноградников и пахнущих полынью оврагов ей спокойно, хорошо. Митьку же здесь что-то «жмет», вот он и рвется «за пределы». Зачем? Наверное, ответить со всей точностью на этот вопрос Митька не сможет. Вот «жмет» его — и все. И знать он ничего не хочет и думать о жене и детях ему сейчас недосуг, нет такой потребности, чтобы о других побеспокоиться,— о себе первая забота.

Вот такого шалопутного, безответственного человека показал рядом с Шурой драматург. Показал и посмеялся над ним: с чувством

сожаления, с желанием предотвратить подобный ход человеческой судьбы, который совсем не туда завести может. От мягкого юмора сценарий переходил к более сочным комедийным краскам, но всегда автор не забывал об оборотной стороне медали — держал, так сказать, «в уме» грустный смысл комически выглядевших событий.

В этом виделось своеобразие сценария, и если говорить о произведении в целом, то «Здравствуй и прощай» привлекал свободой, раскованностью авторской манеры, писательское перо легко и как бы «спонтанно» следовало за непредвиденными поворотами самой жизни, и это позволяло непринужденно извлекать из комических ситуаций неожиданный драматический эффект. А вслед за ним и нравственный урок.

Помню, что уже начальные страницы сценария «Здравствуй и прощай» многое сказали о новом, тогда еще только начинавшем драматурге. Позволю себе их привести.

«Возле летней кухни — стол. Прямо во дворе, под яблоней.

Шурка с Зинаидой как раз готовили обед, когда в конце улицы показался Митька с чемоданом.

— Мам,— сказала Зина.— Кажись, папка идет.

Шурка посмотрела, куда показала дочка, ничего не ответила.

Женька бросил обрывать сливу, спрыгнул на землю.

— Ма! — позвал он и кивнул на идущего Митьку.— Папка!

Шурка молча пошла на кухню за тарелками.

— Лександра! — закричала через дорогу соседка, подслеповатая баба Люся.— Христос идет!

Митька шел, как сквозь строй. Со всех сторон на него глядели.

Он подошел ко двору, перешагнул через перелаз. Матрос, здоровый лохматый пес, забегал на цепи, не узнав хозяина.

Митька остановился возле колодца, поставил чемодан, похлопал по ноге, успокаивая собаку, бодро сказал:

— Здорово живете!

Шурка глянула на него, ответила не сразу.

— Привет...

Зина молчала, головы не подняла. Аришка с любопытством рассматривала незнакомого человека. Митька еще раз чмокнул Матросу, снял велюровую шляпу, оглядел всех и встретился с цепляющимися глазами Женьки. Обрадовался ему, как той соломинке.

— Женька?! Гля, да ты прямо мужик! — и выставил ладонь.— Ну?

Женька направился к нему и с размаха шлепнул по ней.

— Силе-он,— сказал Митька, с радостью осматривая его.— Силен, парень.

Женька надулся от гордости, согнул руку и показал отцу вздувшуюся комочком мышцу.

— Силе-он...

— Женька, за стол! — подала команду мать.

Митька достал большой платок, вытер лысину. Снова оглядел всех. Семья садилась за стол. Он перевел взгляд на огород, на виноградник.

— М-да,— сказал он.— Ишь, растет как... Видать, дождей было. Шура, много было дождей?

— Сколько было, все наши,— ответила Шурка и стала разливать по тарелкам суп.

— А у нас в городе что-то сухо было,— сообщил Митька.— Всего два или три дождя.

Ему не ответили. Стучали ложки.

Митька помолчал, открыл чемодан.

— От меня,— положил он кулек на стол. Затем подошел к Женьке, отдал пистолет.— А тебе револьвер... Из облунивермага... Он при помощи воды стреляет,— куклу протянул Аришке.— А это тебе, доченька... Ты знаешь, кто приехал?

Аришка перестала есть, испуганно смотрела на него и отрицательно повертела головой.

— Папаня... Твой папаня приехал...

Все молчали. Митька постоял немного и вернулся к чемодану. Защелкнул и сел на него.

— У нас при заводе,— сказал он,— столовая... На первое четыре, а то и пять блюд, да на второе столько же... Хочешь, приходи вечером, а хочешь, утром.

Женька поднял голову, хотел что-то сказать, но встретил Зинин взгляд, подтянул к себе пистолет поближе и опустил голову.

Митька демонстративно зевнул.

— Ох-хо-хо... Пожалуй, и верно, самое время обедать...

Снова ему никто не ответил.

Он поблуждал взглядом по сидевшим за столом, обратился к Женьке.

— Мясо нужно резать ножом. Возьми, сынок, ножик... Вилка в левой руке, ножик в правой... Не-не, к тарелке сильно не прижимай. Ага, так... И ешь кусочками, не спеши. Шура, дай детям ножи.

Шурка не ответила.

— У меня вот в воспитании пропуска,— сказал Митька,— и теперь ежели в компании или в обществе, то и неудобно бывает...

Он помолчал, шумно вздохнул и встал.

— Ну, что ж... Пойти и мне перекусить, что ли? Александра, чайная работает?

— Работает...

— Тогда пойду... Но чемодан оставлю здесь! — произнес он со значением.— Дома!»

Небольшой отрывок. Завязка, увертюра к собственно действию. А уже заявлен характер, уже видны особенности письма, та самая способность к синтезу комического и драматического, о которой шла речь выше.

Сценарий «Одиножды один», пожалуй, с еще большей определенностью выявляет творческие принципы и устремления драматурга. История Вани Каретникова, если рассматривать лишь внешнюю ее сторону — ситуации, в которые попадает герой, манеру его поведения, особенности речи и т. д.— выглядит достаточно смешной; но ведь, по существу, в ней заключена человеческая драма. Сценарий — о моральном крахе человека, к шестому десятку вдруг осознающего, что он остался о д и н и что произошло это только по его собственной вине. По собственной его вине нелепо, неуютно сложилась вся прежняя его жизнь, прожитая так, что во всех, кто с ним соприкасался, оставила лишь н е д о б р у ю память. Из этой-то судьбы надлежало зрителю извлечь нравственные уроки. И наглядность в данном случае не была упрощением, она была следствием сознательно избранного автором намерения, которое заключалось в максимальной интенсификации воспитательной отдачи произведения.

В картине «Здравствуй и прощай» история Митьки, в чем-то соприкасающаяся с историей Вани Каретникова, давалась на фоне развернутой Шуриной судьбы и не брала на себя такую же идейную нагрузку, какая возложена в сценарии «Одиножды один» на Ваню Каретникова. Пожалуй, образ Митьки можно в какой-то мере рассматривать как своего рода подступ, как один из этюдов к человеческому портрету, поставленному в центр следующего сценария В. Мережко. Там было начало судьбы, здесь — при всем различии характеров героев — ее итог, обескураживающе безрадостный, и, тем не менее, закономерный нравственный результат. Причем показанный автором с той жесткой определенностью, какая не может не вызвать ответной зрительской тревоги.

Такова была авторская задача, и прочитывалась она со всей ясностью. Такой ясностью обычно обладает произведение, где отчетливо слышен с в о й голос, видна индивидуальность.

Я думаю, что появление нового кинодраматурга потому и оказалось столь заметным, что Мережко заявил о себе не просто удачными сценариями, а по праву вошел в литературу как кинематографический п и с а т е л ь, хорошо знающий, ч т о и к а к он хочет сказать с экрана. Его волнуют вопросы нравственного устройства, духовной организации человека — здесь сфера притяжения писательских интересов, самого пристального внимания молодого художника. Он ищет в людях духовную гармонию, определенный нравственный уровень, и там, где видит отступления от нормы — бо́льшие или меньшие,— бьет тревогу. А главное — старается понять, исследует причины этих отклонений, размышляет над ними.

Виктор Мережко — в начале своего пути. Пока тематический диапазон его произведе-

кий не очень широк и круг его героев тоже пока еще ограничен. Может быть, поэтому приходилось слышать голоса, упрекавшие автора в некоторой односторонности творчества. Но соглашаясь с этим или споря, нельзя отказать драматургу в самом, по-моему, существенном — в том, что у него есть отчетливо выраженная нравственная позиция, есть свой художественный мир.

Не канву для произвольных режиссерских узоров предлагает писатель, а целостную систему образов, включающих добро и зло, горечь поражения и надежду. Переносить на экран эту систему надо чутко и осторожно, чтобы не потерять ту путеводную нить, с помощью которой сценарист разматывает сюжетный клубок и ведет своих героев к уготованному для них финалу. Надо понимать и принимать художественные намерения автора. Иначе говоря, надо ставить его сценарий.

Фильм «Одиножды один» поставлен вопреки сценарию. Противоречие это видно во всем — в целом и в частностях, в существе и второстепенных подробностях. Я не знаю, какие обстоятельства побудили Г. Полоку взяться за сценарий В. Мережко, но то, что с самого начала его устремления расходились с авторскими,— для меня очевидно.

В. Мережко хотя и наделяет своего героя комедийными чертами, вовсе не рассматривает Каретникова как забавную комическую фигуру — он последовательно раскрывает серьезное содержание образа. Г. Полока, напротив, весело резвится, рассказывая о Ване, нагнетая даже не комедийные, а фарсовые эффекты, сводит характер к маске.

Драматург избегает внешней комедийности, смешное у него органично вытекает из характера ситуаций, из несоответствия устремлений героя его претензиям и т. п. Режиссер, наоборот, предпочитает комизм нарочитый, педалированное обыгрывание деталей, смакование всякого рода и сорта комических подробностей.

В. Мережко максимально сближает героя и среду, заставляя героя действовать в обычной житейской обстановке, которая нигде не играет самостоятельной, а тем более самодовлеющей роли.

У Г. Полоки место действия выходит на первый план, хотя с характером поведения героя это никак не сопрягается.

Подобные разночтения — на каждом шагу.

«Одиножды один». Ваня Каретников — А. Папанов

Уже в самом начале картины перед титрами во весь экран фотографии: Иван Каретников — молодой парень, потом постарше, затем — взрослый мужчина, и всюду в паре с разными девушками и женщинами, а рядом веером располагаются портреты брюнеток, блондинок, шатенок... Такой иллюстративной заставкой предваряется фильм — мол, смотрите, с кем вам придется иметь дело. Сценарию Мережко эта фотовитрина не нужна. С биографией героя он знакомит п о с т е п е н н о, по мере развития действия, и не тычет в нее указательным пальцем, а верит, что зритель сам уловит соответствующие штрихи, реплики, сумеет собрать их воедино, чтобы сложить свое представление об образе жизни и моральном облике Вани.

Но режиссер опережает этот процесс — он спешит сразу внести ясность, поставить точки над «и». Задумываться не над чем, задача проста — разоблачить, вывести на посмеяние этого явно отрицательного типа.

И выводит.

В первых же кадрах фильма без году шестидесятилетний Ваня Каретников делается посмешищем публики. Все в нем утрировано — и походка, и жесты, и шляпа с множеством налепленных на нее ярких значков, и коротковатые брюки, из-под которых сверкают яркой окраской желтые носки, и какие-то немыслимые сандалеты*. Он сразу выделен, подан как объект смеха — а отсюда и внешний облик героя и его поведение.

У драматурга все было не так. В сценах на речном вокзале, где Ваня появляется со своей молодой подругой Веркой, чтобы вместе отправиться на теплоходе в Канев, трудно усмотреть желание автора повеселить, развлечь публику. Неожиданное исчезновение Верки не на шутку тревожит Ваню: «Ваня старательно всматривался, вставал, садился, и от беспокойства горло становилось узким». В отчаянии он бросился к кассовому залу, «влетел — и похолодел: Верки здесь не было». Звал ее «с отчаянием в голосе». И метался в разные стороны так, что чувствовалось — от волнения у него сжимается сердце. Конечно, писатель и тут не терял иронической, усмешливой интонации, описывал крах своего героя с той скрытой улыбкой, которая была рождена ситуацией: бойкая Верка не просто обвела Ваню вокруг пальца, а и наказала его по заслугам, вывела его, так сказать, на край заслуженной им судьбы. Но Ваня-то переживал по-настоящему, и от столкновения этих чувств с положением, в котором он оказался, и возникал юмор эпизода — естественный, не натужный.

Происходящее на речном вокзале в сценарии занимало очень скромное место — чуть больше странички типографского текста. В фильме режиссер разрабатывает целую кавалькаду «смешных», развлекательных эпизодов. В поисках Верки Ваня врывается в зал ожидания, а там, на телеэкране, в бурных объятиях целуется молодая пара; Ваня ищет Верку повсюду, вызывает ее, приложив ладонь ко рту, из женского туалета; несется, едва не сбивая с ног встречных пассажиров; бьется лбом о стеклянную стену... Словно кадры из старой «комической»: мчится Ваня по проходам и переходам, взбирается и опускается по лестницам, волоча за собой тяжеленные чемоданы, а рядом неистово лают, тянут в разные стороны еле сдерживаемые поводком собаки...

А в следующих сценах — на воскреснике — вокзальный сквер становится чуть ли не цирковой ареной, на которой пустившийся во все тяжкие Ваня выделывает уже вовсе немыслимые антраша.

И в сценарии Ваня, растянув меха гармошки, «то утрамбовывал каблуками сыроватую, еще не набравшуюся тепла землю, то плыл лебедем, а то подставлял колено и рвал на нем инструмент». И «носился с тачкой по скверу как угорелый, успевал и туда и сюда». Но это был веселый, шальной азарт, это себе, а не другим, старался доказать Ваня, что есть еще у него порох в пороховницах, что еще пожалеет о своем поступке дура Верка. Нет, не закрыла еще перед ним жизнь шлагбаум, другие найдутся, даже лучше Верки, моло-

---

* Хотя сандалеты эти назойливо лезут в глаза, режиссер, опасаясь, что мы все-таки их не заметим, обращает внимание на обувь героя специальной репликой прохожего.

же — да здравствует любовь! Он весь в этом угаре, в этом почти фантастическом вихре переполняющих через край чувств. И вдруг, «будто крепко толкнули в грудь, и земля пошла у него из-под ног» — подошла бабка с плетеной корзиной в руках: «Дом у меня тут... И хозяйство небольшое... Старичок нужен, чтоб не так страшно».

Видите, какова в сценарии природа комического, как близко пролегает граница между смешным и драматичным и как все проистекает из склада натуры героя. Ваня изо всех сил хочет понравиться девушке, которая «копия Верка». А раз так, то «бог с ним, с потом, который застилал глаза, пропади ты пропадом, сердце, которое барабанило под ребрами...» Надо показать товар лицом, с лучшей стороны!

Но ведь от полноты чувств вряд ли, простите, строят смешные гримасы и старательно выделывают всякого рода комические коленца. Почему же Ваня то и дело заходится каким-то рычащим смехом, дрыгается и истошно вопит: «Не щекотите, ребяты!», когда его подхватывают на руки нивесть откуда взявшиеся молодцы в одинаковых тельняшках?

Свидетельствую: ничего подобного в сценарии не было. Как не было в нем и цирковых реприз в среднеазиатских эпизодах с прохожим, с мангальщиками. Как не было детины-соседа с роскошными бицепсами, введенного режиссером опять-таки для пущего смеха.

По таким вот непересекающимся параллелям движутся сценарий и фильм, движутся в принципиально разных плоскостях, разных художественных измерениях. Даже там, где, казалось, режиссер должен был, не мог не приблизиться к авторскому замыслу.

«А я не один,— отвечал после паузы ошеломленный предложением бабки Ваня.— Не один, ага! У меня семья — жена и сын... Володька!» И отправлялся в городок, в котором до того не был лет двадцать пять.

(В скобках замечу, что и здесь постановщик почему-то нарушил логику поступков героя, смонтировав встык с этим ответом Вани сцены в среднеазиатском городе, хотя в сценарии они не случайно шли гораздо позже.)

Драматург приводит Ваню в дом к бывшей жене, не скрывая истинных намерений героя, его желания самоутвердиться, заявить о себе, как о хозяине, главе семьи. Потому-то, только войдя во двор, Ваня сразу же берется колоть дрова, и компотику у Марии требует — будто не четверть века назад покинул он этот дом, а вернулся после недолгого отсутствия. А поскольку подрастерявшаяся Мария не дала ему сразу от ворот поворот, он начинает вести себя все увереннее, все напористее, несколько нахально даже. В. Мережко не сдерживает своего героя, не пытается показать его лучше, чем он есть; Ваня Каретников, бросивший Марию с маленьким сыном в тяжкое послевоенное время, вернувшись, не только не выказывает раскаяния, напротив, ее же и попрекает: «Глупая была и глупая осталась... Ехал, думал, поумнела». Он приехал не потому, что захотел искупить прошлое, вспомнил, хоть и поздно, о своих обязательствах перед ней — он приехал заявить свои права. И автор справедливо беспощаден здесь к своему герою, не ищет смягчающих его вину обстоятельств. Драматург видит и зрителю — крупно, отчетливо — показывает духовную скудость, ограниченность Вани, в которой и заключен источник всей неправедной его жизни. Однако он вовсе не делает Каретникова монстром и проблески в этой затемненной душе видит также, пользуется не одной, а всей палитрой красок. Да, много грехов на совести Вани, даже самые элементарные представления о порядочности, о долге в нем сдвинуты, искажены — иначе не стал бы спокойно, на виду листать записную книжку с адресами и именами оставленных им некогда жен и детей, не мог бы так развязно вести себя в доме Марии, где все ему в укор, все судит его судом праведным и беспощадным. И все же не все человеческие струны оборваны в нем. Только вытянуть,. задеть, заставить зазвучать их не просто. Так, чтобы не фальшивый — чистый звук родился.

Ваня узнает, что у его сына Володьки есть отец, а, следовательно, у Марии — муж, у дома — хозяин. Значит, рушатся планы обрести семейный очаг, перейти, наконец, хоть и

с опозданием в четверть века, к «оседлому образу жизни».

Известие это Ваня переживает по-своему, как и положено его, Ваниной натуре. Он то «горько усмехается», то переходит в активную оборону, то с испугом чувствует вокруг и в себе самом холодную пустоту («и так скудно было у него внутри»), то «выказывает» себя в отвратительном хамстве. Никак не может взять Ваня в толк, что он здесь только прохожий, ухода которого все ждут с нетерпением, что другой давно и по справедливости занял его отцовское место. А Ваня не хочет уступать, не хочет почувствовать себя в отставке, признаться, что как ни крути, а, выходит, остался он совсем один. И все из-за непутевой своей жизни. Вот и куражится, и мечется туда-сюда, и даже решает «сделать сенсацию» — сообщить в день Володькиной свадьбы правду о своем отцовстве.

Сценарист точно фиксирует все эти перепады, не просто отмечает, а анализирует, психологически оценивает «номера», которые выкидывает Иван. Вот почему он, думается, никак не мог иметь в виду, что станут все эти «перепады» и метания поводом для экранной клоунады, которую волею режиссера разыгрывает перед зрителями Анатолий Папанов, испóлнитель роли Вани Каретникова. Господи, чего только ни приходится делать в фильме актеру! Он и надсадно, как-то странно крякает, и зверино рычит, кидаясь к мужу Марии, Кузьме, и, пытаясь вновь завоевать расположение бывшей супруги, бросается к ней, ломая ветки, через кусты, водевильно и грубо изображая «бурную страсть»... То появляется после сна в окне — голова вся в пуху и в перьях, то долго и как-то очень уж «специально», напоказ топчется у умывальника с намыленным лицом и головой, то вышагивает нарочито клоунской походкой, то чуть ли не на карячках ползет через всю площадь.

Можно только сожалеть, на какую мелкую монету разменивается в этих сценах талант актера, как нерасчетливо и впустую тратится его мастерство, вступающее в конфликт с уровнем постановочных решений. Можно, наверное, найти немало мест, где актер пытается спорить с режиссером, стремится по возможности преодолеть неверную ориентировку роли и приблизиться к сценарию. И в тех моментах, где это Папанову удается, начинает пробиваться серьезная тема, звучит тревожная и требовательная мысль произведения. Но как мало таких мест, как редко одерживает в этом фильме — хотя бы частично — победу замечательный артист.

В деревню, куда приезжает к финалу фильма Ваня, его последний оплот, последняя его надежда. Дальше идти, если не примет Нюся,— некуда. Но Нюся, оказывается, год, как умерла. Осталась дочь — Нина, в которой она воспитала не презрение к отцу, а доброе чувство. Так что Ваня наконец-то обретает свою семью — теперь он не «одиножды один», у него и дочь и внучка.

Однако семья не больно, как выяснилось, счастливая. Анатолий, муж Нины, живет отдельно, предпочитая домашним хлопотам и заботам беспечную, вольную жизнь. Он, видите ли, еще не нагулялся, не наплясался вдоволь и никакой вины (снова отыгрыш темы Митьки из «Здравствуй и прощай») за собой не чувствует: «Я что их — бросил? Светку не люблю? Объезжаю пятой дорогой? Или, может, материально не помогаю?..» В Анатолии узнает Каретников свою молодость, читает черты, подправленные, конечно, временем, но в сущности схожие. Узнает и изо всех сил старается образумить Толю, потому что видит: любит Нина его, да и Толя к семье по-своему привязан, Светкой — дорожит. Надо только выбить из него «дурака». Надо во что бы то ни стало воссоединить семью — даже пожертвовав собственным благополучием, только что обретенным теперь уже подлинным счастьем.

Вот здесь, в этой части картины А. Папанову и удается выйти на стыковку со сценарием, со сценарным образом, передать те душевные движения героя, те новые, неведомые ему доселе чувства, которые особенно дороги автору сценария. Однако вся партитура роли, также навязанная зрителям фильмом, такова, что уже не может сложиться задуманный драматургом характер, не может получить разви-

тие авторская исходная идея. Переход от грубой, плоской буффонады предыдущих эпизодов, откровенно отдающих пошлинкой, к человечности финальных сцен не только неожидан, но и эстетически, человечески незакономерен. В него не веришь. Потому драматизм этих сцен оборачивается сентиментальностью, а лиризм — натужной слезливостью.

Герой Виктора Мережко прожил бесцельную, пустую жизнь. Всего-то и есть, что ему вспомнить и чем похвалиться: «У генералов и космонавтов по шесть комнат паркету натирал!» Но Ваня по-настоящему гордится своим полотерским мастерством, кичится им даже — к месту и не к месту. И драматург показывает это с нескрываемой иронией. Что же, автор, выходит, не хочет ценить в своем герое даже увлеченность своим делом, способность к нему? Да нет, конечно, не в этом суть его позиции. Ведь одного профессионального умения, говорит он, мало. Необходим прежде всего талант быть человеком. Необходима та культура чувств, та эмоциональная грамотность, которая и определяет нравственный уровень людей.

Есть в сценарии одна сцена, ясно выражающая этот ход авторской мысли.

После того, как Ваня покинул дом Марии, а потом безуспешно посетил среднеазиатский город, он оказался в зале большого аэропорта. Дремал там в ожидании своего рейса и вдруг «вздрогнул и даже привстал. По залу — сама, без человека! — двигалась диковинная машина. Сверкала мощными лампами, разгоняя людей и оставляя после себя длинную дорожку натертого паркета». Так рушилась Ванина «полотерская легенда». Так герой и на этой стезе терпел полное поражение.

Для Мережко, конечно же, прежде всего в этом эпизоде был важен сам Ваня, его реакция, внутреннее восприятие увиденного. В кинокартине эффектна сама машина: гудящая, сверкающая своими выпуклыми «глазами». Но нужный смысловой акцент в сцене ее появления перед Ваней не прочитывается. Кадры остаются проходными, поскольку весь фильм шел как бы мимо своей главной цели.

Искусство — вещь хрупкая. Даже тогда, когда объектом изображения является такой неизящный предмет, как Ваня Каретников. Бесцеремонное обращение с литературным сценарием всегда приносит печальные плоды: вот и в этом случае вместо поучительной истории экран показал бессодержательное зрелище, вместо того, чтобы вынести приговор пошлости, фильм сам приобрел гаерские, пошловатые черты.

Об этой неудаче, может быть, и не стоило бы говорить столь подробно, если бы не надо было отделить сценарий от фильма и показать, как небрежен был режиссер к авторскому замыслу и как добротный литературный материал (а мы ведь все время сетуем на то, что не часто попадает он в режиссерские руки) был загублен, что называется, на корню.

Увы, это не частный случай в нашей кинематографической практике. О том, что сценарий — основа фильма, говорят охотно и много, но гораздо реже вспоминают об этом на съемочной площадке, где не всегда с достаточным на то основанием бесконтрольно царствует «волевое начало» режиссуры.

Возможно, у некоторых зрителей после просмотра возникнет вопрос: а надо ли было вообще ставить этот фильм? Показанная на экранах картина давала основания для упреков в бессодержательности, в мелкости темы. Но если бы режиссер со всем пониманием и уважением отнесся к литературному сценарию, фильм мог по-настоящему состояться. И был бы фильмом очень нужным, хотя и не глобальные проблемы берется решать в нем автор. Ведь кому как не искусству ставить вопросы нравственные, связанные с воспитанием чувств.

Как прожить жизнь—не только ту, что проходит у всех на виду, на твоем рабочем месте, но и личную, скрытую от глаз других? Как воспитать в себе ответственность перед близкими людьми, сознание своего человеческого долга перед женой, матерью, детьми?.. Вот где главные заботы художника, ими он хотел поделиться с экрана. И горько, что этим благодарным намерениям не дано было осуществиться в фильме.

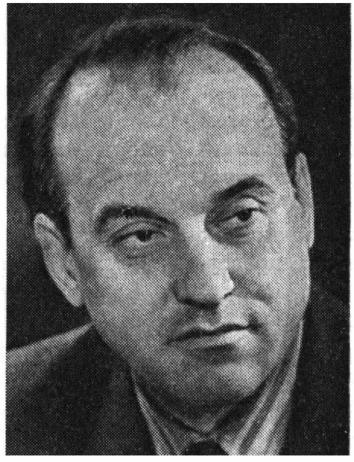
Петр Проскурин

Барометр правды

Мы с Евгением Матвеевым люди одного поколения, одной жизненной школы и одного взгляда на мир; когда мы впервые встретились, сразу же возникло ощущение, что мы уже давно знаем друг друга. Наши взгляды на искусство во многом схожи. Приверженность Евгения Матвеева к народному искусству, к народному характеру близка мне — о людях из народа я и пишу свои книги. К тому же Матвеев прекрасно чувствует драматургию. Так что в его лице я получил соавтора, о котором мог только мечтать.

Писать сценарий втроем, в содружестве с Е. Матвеевым и В. Черных, было очень интересно и очень трудно. Новая творческая задача, конечно же, активизирует автора. Но, с другой стороны, это был мой первый сценарный опыт, и я не мог не ощущать недостаток профессионализма. Подавляла огромность материала, так привычно расположившегося в романе, но не вмещающегося в фильм; требовались иные, чем в книге, художественные приемы и средства выражения. И в этом отношении собственное произведение не помогало, а, скорее, мешало мне. Я понял теперь, что сценарий — совсем особый жанр литературы, в корне отличный от повести или романа. Но и захватывающий так же. Осваивая новое для себя искусство кинодраматургии, я пришел к убеждению, что писатель, коли он берется за сценарий, обязательно должен работать над ним в содружестве с режиссером. Тогда можно рассчитывать на то, что фильм удовлетворит не только режиссера, но и писателя.

В сценарии первого фильма жизненный материал романа значительно уплотнен, сделаны купюры, упрощены сюжетные коллизии. Это обеднило и событийный фон и — неизбежно — художественную ткань. Надеюсь, что второй фильм, задуманный в двух сериях, будет полнокровнее: в сценарии, во всяком случае, мы учли уроки первой картины. Все действие в ней было сосредоточено вокруг Захара Дерюгина, мы намеренно локализировали название картины — «Любовь земная». Второй же фильм, который расскажет о годах войны, о великом горе народном и великой народной победе, сохранит название романа.



Главное, что, на мой взгляд, удалось передать Е. Матвееву в образе Захара,— пробуждение души русского человека под влиянием революции. Став председателем колхоза, Захар еще не избавился полностью от военных привычек. Навечно въелся в него опыт гражданской войны. Он нередко рубит сплеча, ему не хватает грамотности и культуры. Но он упорно тянется ко всему новому и хорошему.

Природа жизни обычно проста. Искусство, мне кажется, порой неправомерно усложняет ее. Однако сложность сложности рознь. И для меня открытая и по-детски непосредственная натура Захара — далеко не однозначна.

Необычайное это чувство — видеть, как оживают на экране выношенные в твоем сердце герои. Актеры привносят в них черты своей личности, и не всегда с ними соглашаешься. Матвеевского Захара Дерюгина я принял безоговорочно. И уже не представляю его себе другим. Так что если бы мне пришлось заново писать «Судьбу», я наверняка бы написал о Захаре новые главы, родившиеся после того, как я увидел его на экране. То же самое я могу сказать и о Юрии Яковлеве в роли секретаря райкома Брюханова.

Взаимоотношения литературы и кино, как известно, служат предметом многолетних дискуссий, суть которых, мне во всяком случае, не всегда ясна. Мне думается, кино не в состоянии успешно развиваться в отрыве от большой литературы. Любой серьезный кинодраматург сопричастен литературе, ее процессу, равняется на ее достижения. В то же время кино дарит литературному произведению вторую жизнь. Книга, какой бы заметной она ни была, приходит к людям сравнительно медленно, и круг ее читателей все же ограничен. Но, переложенная на язык кино, она доходит с экрана до миллионов и становится подлинно народным достоянием. Возможности экранизации, которыми у нас еще зачастую пренебрегают, исключительно велики. Все дело в творческом подходе. И русская классика, и сотни современных талантливых книг ожидают своего кинематографического воплощения. Экран обладает удивительным качеством — он органически не терпит фальши. В этом я смог лично убедиться. Каждое ложное слово, малейший неверный жест немедленно разоблачаются экраном. Все про-

махи, допущенные писателем в книге и не замеченные на ее страницах, на экране прямотаки бросаются в глаза. Кино поистине является барометром правдивости литературного произведения. И это делает работу писателя в кинематографе особенно ответственной.

Признаюсь, мои драматургические опыты не прошли бесследно для моей основной работы. Я пишу сейчас книгу, которая будет продолжением романа «Судьба». Пишу и замечаю, что порой я невольно подчиняюсь кинематографическим законам построения сюжета, композиции, диалогов. Я словно рассматриваю своих героев из зрительного зала. Окажутся ли они снова на экране — покажет время. Прощаться с кино мне бы не хотелось...

Евгений Матвеев

Верю в актерский кинематограф

К роману Петра Проскурина «Судьба» я обратился не случайно. Творчество этого писателя давно привлекало меня широтой взгляда на народную жизнь, яркими, многогранными образами людей новой советской деревни. Высокий гражданский пафос произведений Проскурина вырастает на родной, очень близкой мне почве. Мы оба с ним знаем с детства, как нелегок крестьянский труд, оба росли и формировались в незабываемое время первых пятилеток, мужали в страшные годы войны. И герои писателя, с которыми он кровно связан, мне также близки и дороги. Как актер и режиссер, я тяготею к характерам цельным, мне интересны люди действия, поступка. Именно такие герои, воплощающие, на мой взгляд, духовную силу и красоту русского народа, действуют на страницах произведений П. Проскурина.

И вот, мечтая воскресить на экране сокровенную память детства и юности моего поколения, я, наконец, окончательно увидел свой будущий фильм в новом большом романе писателя, где героическая история страны как бы пропущена сквозь живые человеческие судьбы.

Общность взглядов и художнических пристрастий, да и наших биографий, помогла нам с Петром Лукичом Проскуриным достигнуть полного взаимопонимания. Конечно, в ходе работы над сценарием у нас возникали трудности и споры, но работали мы — П. Проскурин, сценарист В. Черных и я — с огромным воодушевлением. Мы руководствовались твердым убеждением, что экранизация должна быть самостоятельным произведением. Разумеется, пришлось отказаться от некоторых персонажей и эпизодов, пожертвовать иными сюжетными линиями. Но узловые ситуации книги тщательно сохранены.

На съемочной площадке и за монтажным столом я старался следовать жизненной правде проскуринского романа, его образному строю, его стилистике. Основная цель, основная задача картины виделась мне прежде всего в том, чтобы сделать ее созвучной сегодняшнему дню, чтобы не только донести до современного зрителя чувства, какими жили герои романа, но и заразить его, зрителя, самоотверженностью и бескорыстием, трудовым энтузиазмом и неистребимой верой в коммунистические идеалы пламенного поколения 30-х годов.

Сложные, изобилующие крутыми поворотами судьбы героев требовали, помимо режиссерской, серьезной актерской трактовки. Для меня выбор актеров и работа с ними всегда оказываются самым важным и ответственным этапом создания фильма. В актере сходятся все нити художественного замысла картины, и я уверен, что только в актере режиссер может выразить свою мысль с исчерпывающей полнотой. Мне могут возразить, что, мол, я говорю так, потому что сам актер. Но дело совсем не в этом. Кино, по моему мнению, должно в первую очередь воздействовать на эмоции зрителей, проникать в их сердца, оно должно волновать многомиллионные массы и быть им понятным сегодня, сейчас! Чтобы достичь этой цели, одного лишь режиссерского умения мало. Критерий, заключенный в словах «Ах, как мастерски сделано!», нельзя считать абсолютным. Усложненный язык режиссерского кинематографа, оттесняющего фигуру актера на второй план, порой ставит барьер между фильмом и зрителем, которому он принадлежит и служит. Бесконечное разнообразие жизни и человеческих отношений — та питательная среда, на которой произрастают подлинные произведения ис-

кусства, в том числе и искусства кино. Образ Человека, донесенный актером до зрителя,— это и есть стержень киноискусства. И я верю поэтому в актерский кинематограф, ибо только в союзе с актером режиссер может воплотить образ человека и через него свою мысль о нем, свое отношение к нему.

Все, что сделано в фильме, я связываю с актерами. Я счастлив, что мне удалось работать с Юрием Яковлевым, сыгравшим секретаря райкома Брюханова. Немалые трудности таил в себе сам образ партийного руководителя. Артист, на мой взгляд, сумел преодолеть штампы и передал глубокую человечность своего героя. Плоть от плоти народной! Признаться, именно на такой результат я и рассчитывал, приглашая на эту роль Ю. Яковлева — актера, который, помимо высокого профессионализма, позволяющего ему играть практически любую роль, обладает еще неподдельным юмором и чистым лиризмом. Для меня же было принципиально важным — придать образу партработника объемность, многогранность.

Так же, как его боевой соратник и друг, председатель колхоза Захар Дерюгин, Брюханов не мыслит себя вне коллектива, но стыдится громких фраз и показного патриотизма. Земная любовь, которую не может сдержать Захар и так мужественно таит в себе Брюханов, ставит перед обоими нравственные дилеммы и раскрывает их удивительную совестливость и чистоту.

Оттого-то так мучительно дается Захару его недолгое счастье с Маней. Исключенный из партии и отстраненный от должности председателя колхоза, он не затаил обиды, а остался настоящим коммунистом и колхозным хозяином, по-прежнему горячо болеющим за общее дело. Он не отступился и от своей «грешной» любви, не изменил своему безудержному и своенравному характеру. В следующем фильме, где в жизнь героев ворвется война, образ Захара получит дальнейшее развитие, его натура проявится во всей полноте. Роль Захара Дерюгина стала знаменательным событием в моей актерской судьбе. Что у меня получилось — судить зрителям. Я же очень счастлив, что еще не скоро расстанусь с этой ролью — она многому меня научила.

Жену Захара и мать четверых его сыновей играет Зинаида Кириенко. Меня не пугало, что Кириенко уже не раз играла подобный характер — у С. Герасимова в «Тихом Доне», например. Напротив, я был уверен, что актриса сумеет уйти от привычного и создаст иную модификацию знакомого характера. И правда, Ефросинья в исполнении З. Кириенко — не просто русская женщина с ее традиционной добротой и всетерпением. Если хотите, этот образ внутренне полемизирует с шолоховской Натальей. Зная о любви Захара и Мани, понимая, как глубоко и искренне его чувство, видя, как он страдает и мучается, Ефросинья сумела встать выше собственной боли. Она пресекает пересуды соседок, не позволяет детям усомниться в честности и порядочности отца,— у нее достоинства хватает на то, чтобы понять не только свою, но и мужнину драму.

Душевное благородство и гордость свойственны и Мане, роль которой исполняет молодая актриса Ольга Остроумова. Родив ему сына, Маня все же порывает с Захаром, чтобы не разрушать его семью. А когда придет война, бывшие соперницы забудут свои обиды перед лицом общих испытаний и объединятся в своей священной ненависти к врагу и в своем горе.

...Один начинающий режиссер признался мне, что никак не может найти свой язык в кино. Я ответил шуткой. Но потом задумался: что значит «искать свой язык»? Ведь способ рассказывать о жизни рождается вместе с художником. Я учился у многих, но порой сам не знаю, почему это я сделал так, а это — иначе. Вероятно, потому, что я так ч у в с т в у ю. Я никогда не стремился копировать жизнь и переносить ее на экран в том виде, в каком она существует. Экран я представляю себе не зеркалом жизни, а ее увеличительным стеклом. Мысль не нова, но для меня она священна. Меня часто называют романтиком, я же причисляю себя к реалистам. У грузинского поэта Резо Амашукели есть очень близкая мне строфа:

...На Амуре,
В казахстанских степях,
На Ингури —
Всюду вехи борьбы!
Нет, не хроника,
Нет, не список событий и дат,
А любовь и деяния!

Пожалуй, это и есть то, что я могу сказать по поводу моего языка в искусстве.

Материалы подготовил Ю. Осипов

Г. Данелия

После «Афони»

Беседу ведет Т. Иенсен

Начну с того, что Г. Данелия мне очень помог. Хотя он, конечно, об этом даже не подозревает. Напротив, наверное, думает, что подвел. После моих первых беспросветно безличных вопросов: «Как вы относитесь к своей последней работе? Как бы вы охарактеризовали жанр «Афони»? и т. д., Данелия чуть ли не поминутно спрашивал: «Ну чего еще? Может, хватит?» Как мне и говорили, в разговор он не рвался. Передо мной был человек, который то, что хотел сказать, — сказал, но языком кино. И я была сама трижды не права, когда поначалу пыталась вынудить его к отвлеченно-теоретическому разговору о проблемах творчества, просила что-то сформулировать, что-то чему-то адресовать. А ему было совершенно не интересно говорить о том, какой жанр, какой метод, какая «сверхзадача». Вот примерная модель нашего первого диалога:

— Как вам удается сплавить остросоциальную тему, которая скорее тяготеет к памфлетно-пародийному решению, с темой человеческого оскудения?

— Не знаю... Само собой как-то получается... У сороконожки спросили, как она ходит, она сказала: «Сначала первой ногой ступаю, потом третьей, нет, кажется, четвертой или пятой»,— подумала-подумала и не смогла ходить. Откровенно говоря, меня очень мало волнует, к какому жанру тяготеет та или иная тема и с чем ее можно сплавить. Меня интересуют мои герои, их судьбы...

Вот это и было самым главным — его «отношение к героям». И когда я наконец поняла, что Данелии хочется говорить только об Афоне, о Кате, о Коле, какие они — такие, не такие, что с ними будет, что значит в их жизни тот или иной эпизод и т. д., наш разговор потек просто, сам собой. Данелия говорил об Афоне, как о близком человеке, попавшем в беду. И то, что я с самого начала назвала помощью — это как раз и была вот эта самая бесхитростная, человеческая, а не режиссерская привязанность Данелии к своим героям. Он привязан к ним, как говорят в народе, по-людски. И поэтому о них ему хочется и говорить, и спрашивать, и даже советоваться, как будто еще не все решено. Недаром на протяжении всего разговора меня не покидало ощущение, что Данелия рассказывал какую-то подлинную жизненную историю. «Очевидно», «кажется», «скорее всего», «наверное» — он рассказывал, как человек, который осознанно допускает равноправную свободу, самостоятельность поведения своих «подопечных», их живое, а не кинематографическое только бытие. Это не были им выпеченные, сконструированные образы, в которых ему, режиссеру, все доподлинно известно, потому что все заранее логически рассчитано и сотворено. Он — творец, он — царь и бог, и он единственный за все в ответе? Нет, не так. Афоня и сам ответчик. У него своя судьба. Данелия может поэтому сказать — «Афоня, н а в е р н о е, даже талантлив». Но все эти модально вводные слова говорят не об отсутствии авторской концепции, а о спонтанно происходящей текучей реальности образа главного героя. Данелия относится к Афоне, как относятся к соседу за стенкой, у которого, в отличие от уже раз и навсегда зафиксированного на пленке персонажа, есть все возможности не сегодня-завтра «удивить мир». Данелия и по окончании фильма словно ждет от своего экранного героя некоего решающего поворота к хорошему, словно уверен, что в завтрашнем дне тот мог бы стать человеком,

за которого ему не будет так стыдно и так больно. Может быть, как раз эта способность Данелии сопереживать своему герою и делает образ не статичным, закрепленным в границах одной маски, а и сатирическим, и трагическим, и резким, и мягким, и сомневающимся, и «даже талантливым», короче — живым.

— Итак, Афоня. Кто он?

— Афоня — это человек, который никак не может сообразить, что ему уже давно пора быть Афанасием Николаевичем.

— Какой он?

— Разный... Со стороны кажется, что ему вроде бы все интересно, что он получает от жизни максимум удовольствия, но на самом деле он живет скучно, никчемно, одним днем. Есть такое понятие «убивать время». Человеческая жизнь коротка, но и отпущенное им время люди порой умудряются пропустить сквозь пальцы. Лишь бы оно прошло. Прошел день — и слава богу, потом еще день пройдет. И так бывает убита вся жизнь. Только бы не думать, не осознавать размеров катастрофы. Потому что, если в один прекрасный день такой человек увидит себя — тридцатипятилетнего — заключенным в своем маленьком мирке привычных дел и привычных удовольствий, и так до гробовой доски, то попадет во власть страха. Обманывать себя легче. Самое главное, не останавливаясь, бездумно перебираться изо дня в день. И пока Афоню ничто не тяготит, он всем доволен.

— Пока вы «не обрушиваетесь» на него со своим искусством и не вмешиваетесь в его судьбу?

— Да нет, искусство здесь ни при чем. Сама жизнь не оставляет в покое таких людей. Не дает им «наслаждаться» растительным существованием. Иначе и быть не может. Ведь такое бездуховное бытие отупляет человека и в результате приводит к равнодушию, к черствости, к полной опустошенности. Что вообще Афоне надо? Пригласить на танцах местную «секс-бомбу», выпить в кафе «Ассоль» с «другом» Федулом, сыграть в домино... Что еще? Я даже и не знаю, что еще. И Афоня не знает. Был у нас в сценарии такой диалог (он не вошел в окончательный вариант):

А ф о н я. Эх... Жалко, что пенсию в тридцать пять лет не дают!

К о л я. И что бы ты делал?

А ф о н я. Как что? Пенсию получал бы.

К о л я. А еще?

А ф о н я. Еще? (Подумал.) Нашел бы что.

К о л я. А все-таки?

А ф о н я. Ну... Ну хотя бы в поликлинику с похмелья не бегал бы за больничным.

А ведь пока про него не скажешь, что он пьяница, алкоголик заядлый, как Федул, например. (Федул, мне кажется,—конечная стадия пути, по которому идет Афоня, это то, чем он может стать, и, может, станет, ведь еще ничего не известно.) Афоня, как говорится, только еще «выпивает». Ну, а как ему — при его-то «идеалах» — проводить время? Пить! Лучше не придумаешь. Это еще дальше уводит от сложностей, от возможности решений, от проблем выбора. Афоне на все наплевать. Он, в общем, из той категории людей, которые все получают и ничего не отдают. Он беспрестанно ездит в какие-то санатории, куда ему выдаются по скидке или даже бесплатно путевки, и там пьет, купается в фонтане, потом его «дело» разбирают в рабочем коллективе; у Афони неплохая квартира, которую он никак не обжил, так на чемоданах и живет; он, наверное, и премии получает, и считает, что все это — с а м о с о б о й р а з у м е е т с я, что государство-де обязано его содержать и давать ему все необходимые блага. Но сам Афоня ни за что не хочет платить. Работает от сих до сих, а чаще откровенно, не таясь, халтурит, «дружит» от бутылки до бутылки, «любит», если выпить не на что. Когда от него уходит Тамара, с которой он, как выясняется, прожил два года, он и ухом не повел. Ушла, так ушла. Другую найдем...

— Но вот ваш Афоня, который пьет не от горя (забываться-то ему не от чего), а от собственной бесчувственности, пустоты, он, казалось бы, в каком-то смысле уже мертвый человек. И тем не менее, Афоня не укладывается в категорию потребительски ограниченных, равнодушных людей. Это видно по всему — как он смеется, как он выдумывает истории, как проживает свою пустую жизнь. Да и не-

даром же вы как бы наделяете его разными знаками-символами. Так, когда Афоня оставляет дом без воды на сутки («не моя смена»), то из подвала он выходит мокрый по пояс, но с котенком на руках. Правда, при этом он говорит всю эту «бодягу» про напарника и законченный рабочий день, но зрительный образ тут сильнее того, что он говорит. Ведь этот образ тотчас ассоциируется с первыми детскими книжками, с тем же Дядей Степой, который котенка от пожара спас — образ всем известный и дорогой. Такое, в данном случае просто намеренно буквальное, совмещение полярных знаков создает двойственное ощущение от Афони.

— Ну, правильно, так и есть. Я же и говорю — Афоня разный. Когда Колю жена выгоняет из дому, Афоня, даже не узнав его, своего случайного собутыльника, пускает к себе жить. Но потом, хотя они живут вместе почти на протяжении всего фильма, Афоня им совершенно не интересуется, он только один раз его спрашивает: «А у тебя что, и дети есть?» И все. Коля хоть какие-то вопросы задает, а Афоня — абсолютно ничего. Человек живет рядом, как мебельный шкаф. Раз с ним нельзя выпить или сыграть в «козла», значит, и не о чем тут говорить — он для него — пустое место. И только потом, в горе, Афоня почувствовал, что Коля ему необходим. С его уходом образовалась какая-то пустота.

— Но еще совсем недавно Афоня был вполне жизнеспособен, играл в волейбол, пел в хоре. Да и детство у него такое прекрасное: с конями, с околицей, с любимой теткой — и вот на́ тебе. Может быть, поэтому и кажется, что его безмятежность, невозмутимое спокойствие скорее не от самодовольно самодостаточного ощущения мира, а от простодушия, от прежнего его веселого нрава. Он и без ваших подарков — Кати и т. д.— еще далеко не конченый человек.

— Конечно, закваска, по-моему, у него хорошая. Мне особенно дорог образ тетки Афони. Это настоящая русская женщина. Сильная, верная, талантливая, с фантазией. И что-то в Афоне от нее сохранилось. Ведь в нем все время подсознательно жила иллюзия, что у него есть где-то родной дом, есть тетя Фрося, которая зовет его Коньком-Горбунком. Он все-таки чувствовал за собой тыл, хотя, может быть, об этом и не думал, не вспоминал. Уже два года как переехал на новую квартиру, а нового адреса тетке не сообщил, поэтому и телеграмма о ее смерти к нему не дошла. А если бы и дошла? Главное, что проявить о ком-то хотя бы минимум заботы Афоне и в голову не приходило. Знал, что где-то его ждут, и ладно. И пока все было у него в порядке и жизнь катилась как положено, Афоня даже потребности в воспоминаниях не испытывал. А вот когда в его привычном мир-

Г. Данелия на съемках фильма

ке что-то сломалось и он почувствовал, что одинок, то кроме этой тетки, кроме деревни, у него по-настоящему ничего не оказалось. За всю жизнь никем Афоня не обзавелся, потому что сам никого не любил и сам не принадлежал никому. Вот ему и некуда деваться: все равно куда ехать — на север, на юг. У него нигде нет своего места в жизни.

Но, знаете, я уверен, если бы Афоня попал на фронт, он был бы прекрасным бойцом, и, может быть, у него тогда по-другому сложилась бы жизнь. Я даже думаю, именно то, что ему нечего было преодолевать, нечего было отстаивать — у него ведь все как-то само собой получалось, и получалось обыденно и однообразно,— сыграло самую скверную роль в формировании его характера. Наверное, он даже талантлив — по натуре, он и в хоре пел солистом.

— Но куда-то же это все ушло?

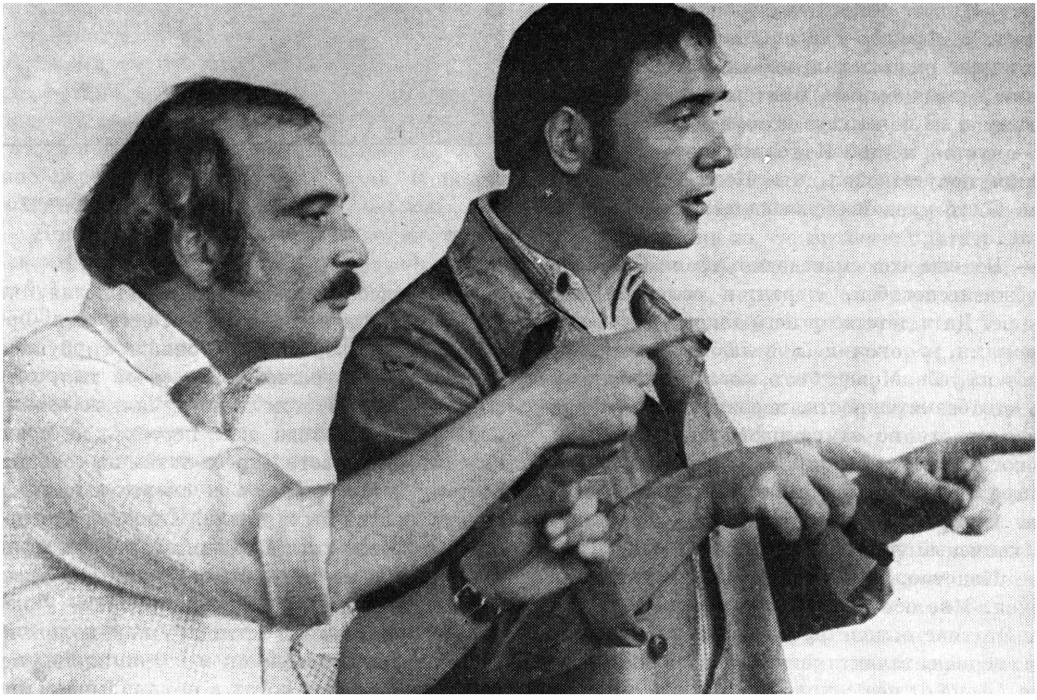
— Куда-то ушло. С возрастом. Ведь ему лет немало. А по сути-то он добрый парень. Только он об этом и сам забыл. В нем много чего хорошего. И мне больно за него. Наверное, я даже его люблю, этого Борщова. Но больше всех я люблю Катю.

— Ну, Катю не любить нельзя.

— Да, это правда. Мне хотелось, чтобы картина была обязательно чуть-чуть поэтична. Хотя, казалось бы, такому материалу, какой исследовали мы, поэзия не может быть свойственна. Но я уверен, что если нам что-то удалось, то именно за счет Кати. Образом Кати хотелось сказать, что жизнь прекрасна, любовь прекрасна, и что вообще много прекрасного ждет человека, если он обращен к людям своим открытым сердцем.

Катя — это как свет жизни. И она дана

Г. Данелия и Л. Куравлев на съемках



Афоне для испытания его душевных возможностей. В начале картины он ее не замечает — он человек с закрытыми глазами и спеленутой душой, а в конце, когда происходит его пробуждение, свет Катиного существа, как свет солнечного света, еще через полузакрытые веки разливает животворящее тепло по всему телу, по всей Афониной душе. Катя должна вывести Афоню из глухой темноты, куда он забрался, на свет божий.

— Катя ваша просто чудо. Один ее пробег, окрыленный, ликующий — «Афоня позвонил!» — чего стоит! Она не та злополучная, кочующая из одного «поэтического фильма» в другой девушка-мечта, которая, удобно расположившись в пределах щедро предоставленных ей музыкальных длиннот, только и делает, что летит, светит, что-то в себе таит и манит. Ваша Катя живая. Такую живую и в жизни не часто встретишь. Как она бежит, в этих своих босоножках, которые стучат, очень громко (тут уж нет места для музыкальных поэтических размытостей) стучат по булыжной мостовой — это же действительно счастье! Она вся тут. Вся в своей праздничной радости — «Афоня позвонил!» А как у нее меняется лицо. Уж если радость, то такая радость, через край. Кажется, она просто не в силах ее удержать. А если печаль, то такая печаль, что начинаешь Афоню люто ненавидеть. Катя необычайно раздвинула границы фильма, сделала его многомерным. Да еще взяла и влюбилась в Афоню...

— Но сделать ее любовь убедительной было довольно трудно. Чтобы такая девушка полюбила Афоню, надо было найти какое-то особое оправдание. И вот Евгении Симоновой — она, по-моему, очень талантливая актриса — прекрасно удалось сочетать и искренность, и простодушие, и чистоту, и наивность. Катя, наставляя Афоню на путь истинный, приводит в пример девочку, которая вместе с ней работает медсестрой и которая сначала «врачам грубила, шапочку на выезд не надевала», а теперь исправилась — «шапочку надевает, про грипп, про энцефалит в стенгазету пишет». Наивно? Но такая детскость и непосредственность органично присущи ясной и чистой душе Кати... В первом варианте сценария Катя была дурнушкой, такая невзрачная крокодила, которая за Афоней бегала. Но в процессе работы мы с Бородянским многое передумали, переписали.

— Да, фильм отличается от первоначального сценария. Скажите, а Афоня Катю полюбил, как вам кажется?

— Нет, не полюбил, но, думаю, полюбит. Если, конечно, она действительно приехала к Афоне, потому что я и сам точно не знаю, может, появление Кати в конце фильма Афоне только привиделось? Но если Катя приехала, то он ее обязательно полюбит. Афоня уже понял, что она единственный человек, который в нем заинтересован. И не захочет ее потерять. Да она и вправду замечательная девушка. Впрочем, и все остальные герои, даже отрицательные, тоже не оставляют меня равнодушным.

Вот Федул. Он, конечно, в итоге отвратителен. Но мне его жалко. Ведь если бы он не пил, мог бы быть человеком. Сначала никакого Федула в сценарии не было. Потом он откуда-то появился, «вполз» в фильм. У меня очень часто так бывает. Второстепенные герои начинают откуда-то вылезать и заполняют собой пространство. Этот Федул лез буквально во все сцены. Просто житья от него не было. И получались сцены очень смешные. Но все-таки их обилие было ни с чем не соразмерно, пришлось их урезать. Зато кое-что из того, что заранее специально замышлялось, в картину не вошло. Так, в конце Афоне должны были рассказать, что Федул свою жену по голове утюгом стукнул. Но это была голая тенденция, которая абсолютно выбивалась из того материала, который уже был снят.

Тамара. Тоже ее жалко: «угробила» на Афоню два года, надеялась, наверное, что устроит свою жизнь, ждала.

Коля. Обидно за него — уже пожилой человек, а из дома выгнали, хотя видно, что человек он непьющий, порядочный. Но вот Леонов очень удивляется, когда ему говорят, что он создал образ чистого и светлого человека. И он прав. Ведь, Коля тоже — только на свой лад — и непробиваемый и равно-

душный. Помните, как он у Афони устроился — свой отдельный уголок сделал, кресло туда перетащил, торшер, вешалку. Что-то в нем есть мещанское, несмотря на широту интересов. А сначала кажется, что Коля полная противоположность Афоне — он и космосом интересуется, и планетами, и очагами напряженности во всем мире. Но вот с ним рядом живет человек, и этот человек ему абсолютно безразличен. Его все интересует, кроме того, что происходит у него под носом. Конечно, легче «сочувствовать» миллионам голодающих в Индии или потерпевшим от наводнения островитянам Фиджи, чем гибнущему на глазах человеку, который нуждается в твоей реальной помощи. И когда Афоня при прощании попросит у него: «Посиди, поговорим», Коля ответит: «Не могу, надо еще вещи занести». И лишь оставит Афоне свой адрес со словами: «Ты заходи, но только когда жены не будет». А сам у него жил, не стесняясь. Или, помните, когда он ручку ищет — адрес записать, у него из кармана мелочь вываливается, и он ее долго-долго собирает. А когда «присели на дорожку», то пыль стирает, Леонов все это очень точно делает, неброско и ненавязчиво. Тут у него своя лаборатория.

— А как зрители принимают фильм?

— Хорошо. Без меня его возили в Ярославль. Есть такая традиция первый просмотр устраивать в городе, где картина снималась. Так там пришлось даже один сеанс провести в два часа ночи.

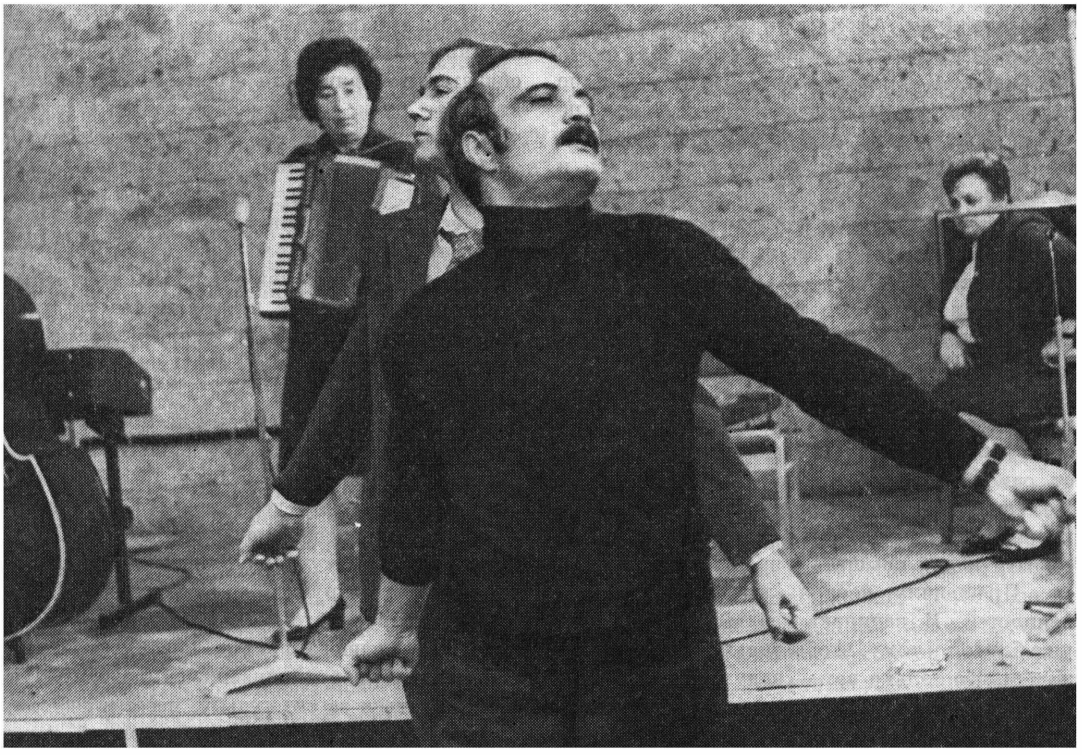
— Скажите, а что все-таки заставило вас обратиться к этой теме?

— Вопрос-то уж больно наболевший. И чем дальше, тем больше. Но как с этим явлением бороться, я не знаю. Ведь то хорошее, что достается Афоне,— это привнесенное, приходит со стороны, как божий дар. А жизнь не блюдечко с голубой каемочкой, она не доставляет, как бывает в сказках, попавшему в беду — любовь, дружбу, просто человеческое тепло, способное и лед расплавить. И хотя, конечно, такие Кати есть на свете — она тоже взята из жизни,— но не каждому Афоне попадается Катя. У нас в судьбе Афони она какой-то поворот, дающий надежду. Но нельзя же думать, что каждому Афоне дана такая Катя, что это рецепт, панацея от всех несчастий.

Но ведь и назначение искусства не в том, чтобы давать рецепты. Это и невозможно. Иначе оно выродится в дидактику. И наш фильм, я это ясно сознаю, не ответ на вопрос о том, как надо бороться со злом, губящим Афоню, не учебник и даже не попытка разрешения проблемы. Нам просто хотелось показать, как страшно — н е ж и т ь. Ничего страшнее этого нет. Гете в «Фаусте» устами господа бога говорит: «Кто ищет, вынужден блуждать». Но Афоня даже не заблудшая овца, потому что он ничего не ищет. Он давно остановился, он в духовном тупике. Можно было, конечно, исследовать причину заболевания, историю заболевания, почему Афоня стал таким. Играл-играл в волейбол, пел в хоре, а в итоге стал завсегдатаем пивнушки. Но это была бы совсем другая картина.

— Конечно и наверное, она кончилась бы Федулом. И это, к сожалению, куда больше соответствовало бы действительности.

— Возможно. Но мне было бы не интересно снимать такую картину. Потому что она чересчур понятна и однозначна. Я не люблю фильмы, копирующие жизнь. По-моему, художник должен всегда создавать какой-то свой мир. Ведь этот, созданный им мир, тоже реальный, он тоже правдоподобный. Но в нем свои законы, своя условность. Это все-таки другой мир. А кино «под жизнь», дублирующее жизнь,— такой псевдодокументальный жанр — все равно не в состоянии воспроизвести жизнь доподлинно. Всегда будет градус смещенности, зазор. Повторить реальность нельзя, да и зачем? Все равно будет неправда. Да еще неправда в рамках заданности. Предположим, Афоня играл в волейбол, а потом превратился в Федула — это уже заданность. Вопрос: почему Афоня превратился в Федула? Ответ: потому-то, потому-то, потому-то и потому-то...— как в арифметической задаче. Но в жизни один — потому, а другой — совсем по другим причинам, а третий... Тут нет шаблона. Вот раньше говорили: до революции пили, потому что было социальное нера-



Г. Данелия. Рабочий момент

венство и угнетенность, потом — потому что действовали буржуазные пережитки... А сейчас почему пьют? Очевидно, существуют еще какие-то причины, и не одна. Конечно, можно было бы выделить некоторую доминанту и исследовать ее. А можно сказать то, что сказали мы, что бездуховность — это ужасно. Посмотрите, к а к это ужасно! Наш фильм об этом. Он о том, что равнодушие является непреложной гарантией изолированности человека от всего, что мы, советские люди, называем духовной жизнью. Такой человек автоматически становится всем и всему посторонним. А жизнь, которая несет в себе и постоянную смену событий, и возможность духовной, сердечной близости, и чистую высокую радость, обходит его, как чужого — так река обтекает подводный камень, торчащий из воды. Такой человек выключен из общего движения, из жизненного потока, и он тем самым выбывает из числа тех, которые по праву могут считать, что прожили свою жизнь не напрасно.

И еще наш фильм о том, что пока люди не заинтересованы друг в друге, они одиноки. Это фильм и об одиночестве. Афоня с Колей живут вместе, но они так далеки друг от друга, как те планеты, о которых говорит Коля. У них между собой нет никакого человеческого общения. И у Кати с Афоней пока нет. Даже, когда они вдвоем, контакта не возникает, даже когда Афоня приходит к ней ночью — это не любовная сцена. Хотя Катя вся обращена к нему, вся на него направлена. Но и

Катя не способна высветить и крошечный уголок в душе Афони. Он не может выйти из своего оцепенения. Он — как стена, будто не живой. Но, может быть, Катя так и не достучалась до него, потому что Афоня не умеет сделать даже самый маленький шажок навстречу жизни, ему проще все бросить и уйти. Вот Коля, эдак «по-ученому», цитатно, как-то говорит: «Нет у нас еще всеобщей коммуникабельности». И он прав, если иметь в виду Афоню и таких, как он.

— Да, конечно, это фильм и об опасности отстранения человека от человека, но есть в нем и еще один немаловажный момент. Все-таки в Афоне происходит перелом. Правда, мы не знаем, что с ним станет, может, он запьет горькую. Ведь все дальнейшее зависит от самого Афони, только от него самого. Но одно очевидно: с ним произошел катарсис, какое-то очищение души. Он уже и укоры совести начал слышать и в мир всматриваться. Произошла первая ломка, переоценка ценностей. И начинает казаться, что Афоня уже близок к тому, чтобы задуматься о смысле жизни. Но только вот — задумается ли? Сейчас ясно одно: он остановился. Сейчас он страдает, и это новое в его жизни. Афоня близок, если не к осознанию, то к ощущению того, что он должен переболеть свою вину перед собой и перед другими и найти выход из тупика. А такое оплачивается только настоящим потрясением души. Пусть ему сейчас больно,— это, возможно, залог его будущего здоровья. И в этом смысле надежда на разрешение жизненной ситуации Афони есть одновременно и указание на такую же возможность для других Афонь?

— Нет, это не всеобщий путь разрешения, это частный случай, который произошел с Афоней, именно с Афоней. Частный случай е г о бездуховности. Наверное, может быть и все по-другому, все иначе. Но наш фильм — про Афоню, про его жизнь, это его индивидуальная история.

— Обычно считается, что зритель воспитывается на сугубо положительных примерах — на героях с правильной душой, с правильными поступками. А в тех случаях, когда поступки по каким-то причинам еще не были «правильными», то герой ставился в такие жизненные обстоятельства, которые обязательно приводили его к осознанию правильного пути. А вы сделали главным героем человека, который, по стереотипам оценок еще недавнего времени, тип безусловно отрицательный. Конечно, Америк вы не открывали, достаточно вспомнить Казанову, Скупого рыцаря, Иудушку Головлева и т. д. Все это люди отнюдь невысокой души. Но, разоблачая своего Афоню, вы не приговорили его к позорному столбу на веки вечные, пафос порицания не заслоняет для вас Афониной души.

— Это потому, что Афоня не просто типичный отрицательный герой нашего времени. Тогда и разговора бы не было, была бы критика, но в том-то и дело, что Афоня и такой и сякой, он человек неоднозначный, и поэтому подходить к нему нужно было каждый раз по-разному, не рубить сплеча.

— Конечно, в этом и есть сила социальной педагогики вашего фильма. Афоня, которому с первых кадров начинаешь симпатизировать и волноваться за его судьбу, несет в себе как бы предостережение: так жить нельзя, так и хороший человек станет подлецом, и добрый — злым, и содержательный — опустошенным. И вы все эти видимые и невидимые превращения человеческой души показываете с такой простотой и убедительностью, что только олух царя горохового, посмотрев историю про Афоню, в своей «истории» повторит его путь. Я думаю, что если бы Федул имел возможность в свое время посмотреть такой фильм, он бы изменился.

— Дай бог.

— А почему вы выбрали для решения такой резко выраженной, всех волнующей социальной проблемы, проблемы алкоголизма, героя именно такой социальной ориентации?

— Ну, знаете, меньше всего меня интересовала профессия Афони, хотя в сценарии социальная суть проблемы впрямую связывалась с социальной принадлежностью героя. Сценарий назывался: «Про Афанасия Борщова, сантехника из ЖЭКа № 2». Но мы изме-

нили название, потому что наша картина в итоге вовсе не про сантехника. Но, честно говоря, меня несколько заботит: как бы для некоторых, особенно страждущих из-за бытовых неустройств, зрителей не остались сюжетные поводы рассматривать картину, как, например, критику служб бытовых услуг или министерства коммунального хозяйства. Жалко даже, что Афоня — сантехник, а не кто-нибудь другой. Потому что все сейчас этих сантехников критикуют, навалились на них целым миром. А у нас были совсем другие цели. Нам хотелось вскрыть явление более общее: равнодушное отношение к жизни, вернее, опасность, губительность такого отношения. И задача была не в том, чтобы просто создать сатирический образ пьяницы, бездельника, вывести некую формулу из всего содержания (или, точнее, бессодержательности) его образа жизни, извлечь некую выжимку из духовного и душевного «пространства героя». Хотелось как можно глубже проникнуть в человеческие качества такого вот Афони и создать образ неоднозначный, в яви полнокровный и живой.

— Действительно, жизненный материал, который вы взяли, поначалу многих вводит в заблуждение. Именно бытовой определенностью своей. Такие бытовые темы уже не раз поддевали крокодильские вилы, и, казалось, материал обязательно выведет вас на жанр сатирический и гротесковый, на сатирическую притчу, а то и на фарс. Естественнее всего было бы ожидать, что получится что-то вроде сюжета для фотовитрины «Не проходите мимо», или, как она называется в фильме: «Гости из вытрезвителя». Но у вас нечто принципиально иное. К вашему Афоне начинаешь привязываться сердцем. Я не спрашиваю, как вам такое удалось, но что бы вы все-таки хотели сказать по этому поводу?

— Думаю, что если бы критика была направлена только против Афони-пьяницы, Афони-«левака», то не стоило бы тратить такое количество пленки, на это хватило бы одного «Фитиля», метров восемьдесят. Но мне было не интересно рассматривать Афоню вот так сверху вниз, глядя на него отстраненно. Я так не могу, не умею. Не знаю, к счастью или к сожалению. Для меня самое главное — «проникнуть в душу» вот такого Афони, вот такого Федула. Узнать их мир изнутри. А тот сантехник, которого нам живописуют в фельетонах,— это еще не живой человек, это только иллюстрация тезиса. Наверное, прежде всего должна быть тема, а далее все уже должно ей, этой теме, подчиняться, так, во всяком случае, я учу своих студентов. Но у меня самого получается как-то по-другому. Полностью мной завладевает только...

— Человек?

— Да. Человек. Живой образ идеи. Тема, просто тема — она укладывается в фельетон, как любая умозрительная мысль укладывается в статью. А искусство — это намного больше, чем только тема. Это воплощение темы, а оно может быть достигнуто лишь через людей живых, конкретных, интересных, сложных, через их столкновения. И вообще, я больше всего забочусь не о том, чтобы было соблюдено какое-то правдоподобие, я стараюсь, чтобы люди, мои герои, были живые. Вот даже в «33», в той невероятной истории, которая вся из-за зуба закрутилась, в заведомой ее неправде — это была даже больше, чем сказка,— я все-таки попытался поместить живого человека. Не знаю, насколько мне это удалось, но центральный образ Травкина, его Леонов играет, он в общем-то живой, хотя все остальные — памфлетные.

— Вы когда-то говорили, что психологических драм не снимаете. А просто сатирическими ваши картины не назовешь. Вы обычно берете не трагического героя, а так называемый комический персонаж. Но разворачиваете его в двух планах. Как бы из одного жанра переходите в другой. При этом, с одной стороны, вы тяготеете к сердечному, интровертному искусству, а с другой — к разоблачающей, развенчивающей, и в данном случае, остросоциальной сатире. Но при этом дисгармонии, разностилья, разнотонности в ваших работах не ощущается. Как вы этого достигаете?

— Конечно, я не задаюсь специально такой целью. Жанровое решение моих картин ро-

дится как-то само по себе. Может быть, причина в том, что я люблю, когда о любых, даже самых серьезных вещах рассказывают с юмором. Ведь Гоголь говорит в «Театральном разъезде после представления новой комедии»: «Кто льет часто душевные глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» Сейчас про «Афоню» говорят — комедия. Ну, какая это комедия?! Это трагедия в чистом виде, только рассказанная с юмором. Из своих работ я бы назвал комедией только «33». Меня никогда не волнует жанр. Нет у меня такой задачи — снимать комедию, трагедию или трагикомедию, то есть изначально — нет. Герой приходит к трагедии или к комедии сам, естественным образом. Я его намеренно не подталкиваю. Ну, конечно, если он — живой человек. Вы знаете, вот, например, «Не горюй!» я населил своими знакомыми. Это были живые для меня люди, взятые из моей жизни. А когда эти живые для меня люди появляются в моей фантазии, а потом и на съемочной площадке, то получается картина какая она есть. По этой же причине я часто меняю сценарий в зависимости от актера. Когда Куравлев стал Афоней, а Симонова — Катей, то Бородянский написал для них новые сцены, такие, которые, наверное, были бы не пригодны для других актеров, ну если, скажем, Афоню играл бы парень моложе, чем Куравлев.

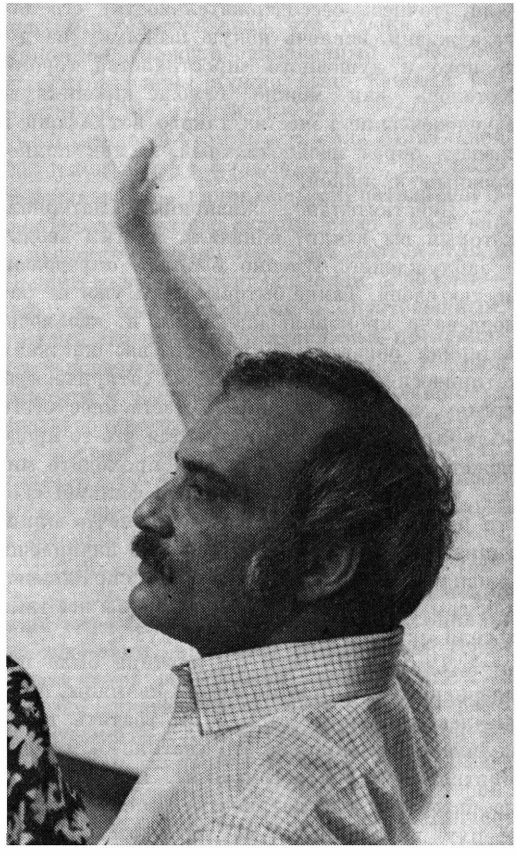
— Но у актеров ведь тоже есть своя концепция образа?

— Да, конечно. Вот Куравлев или Леонов, например, всегда стараются проникнуть в суть происходящего. Они все время ищут, ищут, ищут. Для них не существует одного варианта и нет единственно верного. Ведь эти выдумки — единственно верный вариант. Верных может быть очень много. Так в любом виде искусства, не только в кино.

— Ну, а как же вы останавливаетесь на чем-то? Что служит мерилом отбора?

— Когда возникает седьмое чувство: вот, вот — только так, и не иначе. А потом, как правило, я снимаю очень быстро, и это мне дает производственную возможность переснять то, что не получилось. И кроме того, я никогда не гоняюсь за блохами. На съемках обычное дело — чего-то не хватает, кто-то подвел. Но надо не останавливаться, а на ходу придумывать другое решение. Ну, конечно, если речь идет о проходных эпизодах. Основные надо снимать так, как задумано. Хотя как задумано все равно редко удается. Знаете, не только ты полностью попадаешь в подчинение «Его величеству фильму», но и фильм начинает зависеть от тебя. Если грустно на душе, то и фильм почему-то получается грустным. А если весело — то и фильм веселый. И наоборот: когда я должен снимать

Г. Данелия. Рабочий момент



какой-то радостный эпизод, то на душе радостно. А когда предстоит печальный, то уже за несколько дней портится настроение. И фильм тебя ведет, и ты его ведешь. Это взаимосвязано. К слову сказать, во время работы я больше «там», чем «здесь». Это как бы еще одна жизнь — со своими особыми событиями, происшествиями, симпатичными и несимпатичными людьми, со своими трагедиями, которые тебя волнуют и тревожат ничуть не меньше своих, житейских. Во всяком случае, у меня так. И поэтому, особенно в фильмах комедийных, очень важна атмосфера на съемочной площадке. Ведь если я или, например, оператор будем смотреть на актера угрюмым глазом, то он не сыграет легко и весело. Даже такие профессионалы, как Куравлев и Леонов.

— Разрешите еще только два традиционных вопроса. Во-первых, кто ваши любимые режиссеры?

— Ну, я был совершенно влюблен в Шукшина. До сих пор невозможно осознать смерть этого необыкновенного художника. Вернее, смерть человека. Как художник, Шукшин будет жить и жить. И я уверен, что со временем его имя будет вписано рядом с именами великих русских писателей. Люблю Панфилова, Иоселиани, из зарубежных ближе всех мне итальянцы — Дино Ризи, Джерми. Но, конечно, ближе всего Феллини. Гениальный фильм — «$8^1/_2$»! В нем наряду с философским пафосом есть еще и элементы самопародии, самоиронии, саоразвенчания. Феллини вообще скорее знает цену себе, чем миру. А все его считают философом, мессией, ждут от него откровений, истины (в последней инстанции), считают, что он может решить мировые проблемы. Но та «карнавализованная» форма — «увенчания — развенчания»,— в которой решен фильм, полна молодости. А вот последний фильм Феллини «Амаркорд», сделанный так просто, без всяких ухищрений,— это уже его зрелость. Потрясающий фильм! Вы знаете, мы со сценаристом Резо Габриадзе давно задумали такой «Амаркорд», грузинский. О нашем детстве. Уже накопилось много эпизодов, но сюжетного стержня мы еще не нашли. А я хочу объединить фильм одним сюжетным ходом. Но как их всех связать, наших разных знакомых послевоенного Тбилиси? У каждого своя жизнь, своя история. Вот, например, помню, один мой приятель был влюблен в девушку, за которой ухаживал блестящий офицер — адъютант генерала. Но мой приятель, хотя ему тогда было всего пятнадцать лет, не сдавался. Он заказал своему брату сапожнику ботинки с пластиглазовыми каблуками. В каблуки вставили лампочки, ноги обмотали проводом, а в карманы запихали батарейки. И вот, когда он в черноте знойных кавказских вечеров расхаживал возле ее дома, то его каблуки при каждом шаге вспыхивали таинственно и маняще. Не помню точно, кто победил, кажется, все-таки адъютант, но битва была отчаянная, и шла она с переменным успехом. Было еще много всяких забавных историй. Так, на улице, где жил Резо Габриадзе, обитала некая Роза. А в нее влюбился один хулиган, но Роза, естественно, не хотела выходить за него замуж. Тогда хулиган заставил Резо написать за него ей письмо. Резо написал (он всегда боялся хулиганов), и Роза согласилась выйти замуж и даже... полюбила этого хулигана за его «высокую» душу. Видимо, у Габриадзе с детства были задатки незаурядного сценариста. Но тот на радостях, чтобы справить свадьбу, украл покрышку со «студебеккера». Огромная такая была покрышка! И она сорвалась с горки и покатилась вниз. Хулиган за ней. А покрышка, так и нарочно не придумаешь, вкатилась во двор милиции. И он за ней — сгоряча. Его судили и осудили. И Розе ничего не оставалось, как его ждать. И она ждала. Долго. Но так и не дождалась. Умерла. А умирая, просила, чтобы письмо, написанное Резо Габриадзе, похоронили у нее на груди.

Может быть, это было так. А может быть, и иначе.

— Последний вопрос: что вы сейчас думаете снимать?

— Вы знаете, я очень боюсь повторяться. После «Сережи» как было бы легко снять еще десяток таких «Сереж». Или «Я шагаю по

Москве», «Не горюй!», уж какой успех был! Но повторяться не хотелось. И теперь после «Афони» мне более всего страшно снять еще одного такого же «Афоню». Но я не сниму. Хочу делать Швейка. И, надеюсь, это будет совсем другая картина.

— А кого хотите взять на главную роль?

— Ну, конечно, Леонова. Кого же еще! Я только поэтому и берусь за эту картину. Когда я его взял в первый раз на роль Травкина в «33», то Леонов в кино считался актером эпизода. Почему-то считалось — Леонова надо брать на маленькие роли, а иначе он надоест. А теперь он у нас актер номер один. Он, и правда, великолепный, умный и всегда неожиданный актер.

— Вы уже вплотную взялись за новую работу?

— Нет, только к ней приближаюсь. Так, вокруг хожу. Не вошел внутрь. Афоня еще не «отпускает».

— Вот вы говорите, Швейк будет совсем другая картина. А какая?

— Ну как вам сказать... другая! Еще не очень точно знаю, какая именно. Пока очень трудно дается сценарий. Во-первых, нет финала. Гашек же умер, не дописав романа. Во-вторых, много повторов: одни и те же мотивы варьируются в разных ситуациях. В-третьих, надо самого Швейка еще раскусить. Какой он? То ли он действительно идиот, то ли притворяется. По этому поводу в критике было много споров. Существует мнение, что он своим идиотизмом обнажает идиотизм вроде бы здравомыслящих людей. Но я-то уверен, что он притворяется. Наверно, потому, что иначе мне было бы не интересно снимать. Если в романе можно написать так, что непонятно, идиот ли он или водит всех за нос, то в кино так нельзя. Какой он, когда остается один на один сам с собой, когда ему нет необходимости притворяться? — это надо знать точно. Ну, посмотрим еще. В Швейке, действительно, разобраться довольно-таки трудно. А вот с Бенжаменом из «Не горюй!» мне было очень легко — понятный мне тип человека. С Афоней — гораздо труднее. К нему просто не подступишься, поэтому так долго и работали. А образ Бенжамена, хотя он богаче — и интеллектуально и духовно,— в общем-то однозначен и от этого проще. Он ясный. А Афоня нет... А Швейк еще сложнее, у него поступки есть просто подлые. И, по-видимому, проникнуть в душу такого Швейка будет не просто. В романе очень много сатирического, и такие эпизоды мне более или менее ясны. А вот найти в Швейке человеческое — трудно. Но для меня это по-прежнему самое главное. Вот я и боюсь: тут мы с Леоновым хлебнем лиха.

— Может быть, вы еще сами что-нибудь хотите сказать, чего я у вас не сумела спросить?

— Да нет, ничего я не хочу. Лучше вы мне скажите, нравится вам вот эта афиша?

И Данелия развернул киноафишу «Афони», стоящую у стены. Она была четвертым предметом в комнате, где мы сидели. Кроме нее, стола и двух стульев, ничего не было — в квартире шел ремонт. И пол был устлан сбивающимися старыми газетами, а со стен клочьями свисали оборванные обои. Эта нежилая обстановка была как бы точной иллюстрацией к тому переходному состоянию, в котором находился сам хозяин. Он еще не отошел от «Афони», но «Афони» с ним уже не было. Кроме этой афиши, не осталось даже его примет — он отлетел в другой мир. И Данелия теперь над ним не властен — и от этого грусть, душевная неустроенность, и от этого (как завершающий зрительный образ) — пустая комната.

Но Швейк уже н а ч и н а е т с я. Он еще не обжился в душе Данелии, не оброс собственными вещами: нет еще ни сложных декораций, ни реквизита, ни солдат и проституток, ни съемочных дней, ни комбинированных кадров, но есть книга Ярослава Гашека (она лежала на столе перед Данелией и была последним, пятым и не подсчитанным мной предметом), и есть его герой, в котором Георгию Данелия еще придется разбираться долгие месяцы и который, будем надеяться, откроет новую страницу в его творческой биографии.

А афиша мне не очень понравилась. Впрочем, Данелии, кажется, тоже.

Эдуард Дубровский

Сценарий как модель социальной действительности

Из очерков по теории киносценария документального фильма

«Писать о современности! Снимать современность! Дышать современностью!» — на все лады слышится в докладах и статьях. И кажется, вот-вот, еще месяц, еще год — и хлынет на экраны поток подлинно современных фильмов. Острых, проблемных, волнующих. Нужных сегодня нашему обществу для осмысления тех грандиозных процессов, которые происходят в стране. Нужных сегодня зрителю для осознания своего места в общем социальном движении.

Где же они, эти желанные фильмы?

Можно предположить, что авторы охотнее уходят в прошлое. Но нет — в большинстве фильмов действие происходит в настоящем, для показа выбраны события сегодняшние, а чего-то словно недостает, какой-то пружинки, какой-то сердцевинки, чтобы мы могли признаться: да, это подлинно современный фильм!

В чем дело? В чем загадка?

Думаю, что в отсутствии социального ви́дения. Сегодня современный фильм немыслим без социального анализа, без глубокого исследования действительности. Время фильмов «что вижу, о том и пою» прошло. Время фильмов поверхностно-перечислительного характера проходит. На смену им должны прийти фильмы, рассматривающие действительность, как процесс, развивающийся диалектически, через противоречия.

И особую роль в рождении такого рода фильмов играет драматургия.

Я хотел бы в этой связи предложить анализ социального фильма на уровне драматургического решения, рассмотреть взаимоотношения факта и сюжета, документального события и построения фильма, разобрать само понятие «сценарий социального фильма»...

Глава I
«Сотри случайные черты», или Гипотеза о модели

Всякий раз, когда я остаюсь один на один с собранным материалом, я испытываю чувство беспомощности; что бы я ни сделал с ним, как бы ни записал, в какой бы последовательности ни выстроил сценарий — к моменту съемок он устареет! Люди наверняка скажут в интервью иные фразы, события, которые я видел, уйдут в прошлое, события, которые застанет съемочная группа, будут выбиваться из схемы сценария, словом, вся тщательно выписанная структура сценария, на которую затрачено столько сил, неизбежно рухнет под напором вечного движения жизни. Как нельзя дважды войти в одну и ту же реку, так нельзя точно по сценарию снять документальный, телевизионный, большинство научно-популярных фильмов.

Я не ошибусь, если скажу, что эта проблема волнует всех сценаристов, работающих в документальных жанрах кинематографа. В статье «Когда документалист говорит «я» К. Славин впрямую пишет о необходимости «планирования» события, прогнозирования его развития в сценарии. Значит, сценарий — это прогноз, «литературный план» съемок?

Однако план всегда приблизителен. Он да-

ет лишь общий пересказ темы без направленной разработки эпизодов. Голое движение мысли. Не похоже ли это на те «записи на манжетах», с которых начиналась история кинематографа!?

Славин предлагает еще одно, на мой взгляд, очень любопытное определение сценария — «идейно-художественный проект произведения на материале действительности». Это ближе к задачам сценария, но... вызывает какой-то внутренний протест то ли своей громоздкостью, то ли некоторой искусственностью разделения действительности (она лишь материал) и самого сценария...

Притом проект — это нечто схематичное, жесткое. Само определение несет в себе черты того «прокрустова ложа», которое так сковывает реальное течение жизни.

Так что же такое сценарий?

О, милый сердцу сценарий — всеми признанная основа фильма и... самое беззащитное из всех литературных произведений, всегда до зарезу нужный студиям... и никому не нужный, если не попал в план; «железный», выстроенный по точным канонам и... постоянно меняющийся, зависимый от мнения редактора и видения режиссера, что же это такое — сценарий?

Чтобы ответить на этот вопрос, я и предлагаю присмотреться к тем методам постижения действительности, которые используют социальные науки. Один из самых распространенных сегодня методов — метод моделирования социальных процессов.

«Построить модель — значит описать явления в обобщенной форме»*.

«Можно определить модель как упрощенную и символическую схему, предназначенную для объяснения какой-либо реальности»**.

«Модель — система материальных или идеальных элементов, которые строятся так, чтобы они находились в определенном объективном отношении с исследуемым объектом (оригиналом) и были способны выразить в данном случае стороны последнего...»*.

Что общего во всех определениях модели, приведенной здесь? Да то, что модель является своеобразной аналогией действительности.

«Сущность аналогии — неполнота. Когда модель становится полной, она перестает быть моделью и лишает себя смысла. Только благодаря своему отличию от прототипа она становится полезной, так как ее простота позволяет ставить вопросы, наводить на мысль об отношениях или умело обращаться с ней таким образом действия, который невозможен для прототипа. Слишком хорошая модель — бесплодна, отдаленная — вводит в заблуждение...»— пишет английская исследовательница Агнес Арбер.

Удивительное сходство с проблемами сценария: слишком подробный не оставляет простора для естественного поведения героев, слишком отдаленный дает бесконечное количество вариантов трактовки!

Так, может, сценарий должен быть моделью действительности? Не схемой, не планом, не проектом, а моделью — то ли ситуации, то ли явления, то ли процесса исследования?!

И тогда удастся приблизиться к истине, отразить на экране реальность во всем ее многообразии?

Перспектива заманчива...

Что ж, попробуем проверить эту гипотезу на реальном материале! Ну, к примеру, создать некий гипотетический сценарий, нащупывая по мере его осмысления то внутреннее сходство, которое объединяет в понятии «модель» как научные, так и художественные методы познания действительности.

Глава II
Модель: отбор элементов

Из окна своей квартиры я вижу прямоугольники зданий, то протянувшиеся вдоль улицы, то вознесшиеся в небо шестнадцатиэтажными башнями,— микрорайон как микрорайон.

С гладких фасадов сверкают сотни окон,

---

* А. П. Маслов. Статистика в социологии. М., 1961, стр. 136.

** Р. Пэнто, М. Гравитц. Методы социальных наук. М., 1972, стр. 291.

* «Социология в СССР», т. 2, М., 1966, стр. 495.

на сотнях балконов сушится белье, десятки асфальтовых дорожек опутывают серыми лентами все пространство между домами.

Одни и те же звуки доносятся с улицы: шум машин, шелест раскрывающихся и закрывающихся дверей автобусов, стрекот мотоциклов, изредка крики женщин, зовущих своих заигравшихся детей: «Ми-тя! То-оля! Домой!»

Кажется, все одинаково у всех — квартиры, мебель, время включения телевизора, время купания детей (как только диктор объявляет программу «Время», на моем девятом этаже исчезает горячая вода), время сна и так далее и тому подобное...

И вдруг!

Да, вдруг... с улицы неожиданно новый звук:

— «Ой, посеяла в поле гречку!»

Нет, это не транзистор, не пластинка, не магнитофон,— уж больно искренен и ломок голос, уж больно фальшивит сопровождающая его гармошка.

Выглядываю, что там такое?

По тротуару движется странная группа: впереди существо неопределенного пола в гимнастерке без погон и милицейских галифе пляшет, размахивая руками, рядом с этим существом — доктор в халате и белой шапочке кружится вокруг, выписывая ногами кренделя, явно пьян, а позади кудлатый парнишка с гармонью выкрикивает частушки...

Из окон по обе стороны улицы торчат головы — необычное зрелище, невиданное в городе!

Да это ряженые! Самые натуральные деревенские ряженые, обязательный атрибут свадеб и гуляний... Но здесь в микрорайоне их веселье, открытое сотням глаз, их пьяное удальство среди всеобщей будничности кажется диким, неестественным.

Никто не поддерживает их веселья, никто не радуется вместе с ними. Подъехавший к остановке автобус выбрасывает из дверей толпу усталых людей с авоськами, набитыми продуктами, они недоуменно смотрят на ряженых, и те, несмотря на свое отчаянное (я бы сказал, даже слепое) веселье, несколько тушуются под этими взглядами — голос женщины в гимнастерке становится визгливей, а гармошка совсем стихает.

Однако они слишком далеко отошли от дома, чтобы сразу скрыться в парадном, а просто идти, как все, в таком наряде нельзя. Мнимый доктор ориентируется быстрее всех — сдирает с себя халат и шапочку, а вот женщине деваться некуда, и она, не обращая внимания на отступничество «доктора», продолжает петь и танцевать. Кудлатый парень чуть слышно подыгрывает ей, и вскоре вся группа скрывается за углом здания...

Головы в окнах исчезают.

Снова лишь привычные звуки доносятся с улицы и знакомый кирпично-асфальтово-блочный пейзаж виден с девятого этажа, но какое-то щемящее чувство вновь и вновь возвращает меня к увиденной картине. Нет, это не тоска по деревенским игрищам, я их и не видел-то толком никогда, нет, это не раздражение из-за явной нелепости появления ряженых среди современного микрорайона, это нечто иное — сочувственное понимание. Ведь это две культуры столкнулись перед нашими глазами — впитанная с молоком матери, с рассказами бабки, со всем виденным и пережитым в юности культура русской деревни, с ее открытой праздничностью, с общим, захватывающим и старых и молодых весельем, с возможностью показать себя среди тех, кто знает все твои достоинства и недостатки, и более поздняя, культура городского образа жизни с ее внешней сдержанностью, замкнутостью внутреннего мира для незнакомых людей, эмоциями, выражаемыми скорее опосредованно через пассивное восприятие, чем через активное участие.

За этой случайной картинкой скрыта серьезнейшая социальная проблема — миграция сельского населения, процесс беспрерывного перемешивания культур, происходящий в огромном масштабе в сегодняшнем обществе.

Миграция! Она удивительно многогранна — тут и села, которые пустеют на глазах, тут и районные городки с их смешанной культурой, тут и негаданные повороты судеб мигрантов в больших городах, их взлеты и падения, успехи адаптации и поражения...

Процесс неизбежный, необратимый, неостановимый — по подсчетам футурологов, к 2000 году в нашей стране около 80—90 процентов населения будет жить в городах.

Ну, вот, кажется выкристаллизовалась тема для нашего гипотетического сценария-модели, назовем ее условно «Место под солнцем»...

С чего начнем?

В социальных науках каждое исследование начинается с формулирования рабочей гипотезы. К примеру, степень адаптации мигранта в городе зависит от его образования, профессионального уровня, психологической готовности восприятия новых ценностей.

В общем-то, все уже сказано в гипотезе, остается уточнить, насколько она верна. Может ли сценарий следовать этим путем? Нет!

Всякая попытка впрямую выйти на открытую социальными науками истину заканчивается, в лучшем случае, элементарной поверхностной информацией. Так бывает и в том случае, когда просто экранизируется психологический или социально-психологический эксперимент. Так бывает и тогда, когда под открытые социологами закономерности подкладывается соответствующее изображение.

Здесь обнаруживается первое различие между моделью научной и драматургической — сценарий должен вести самостоятельное исследование...

Какое? Зачем? Как? Что мы можем открыть нового по сравнению с широтой охвата социологической статистики, по сравнению с глубиной проникновения в механизмы поведения в социальной психологии?

Честно признаюсь — мы не откроем новых истин, но... наша самостоятельность отнюдь не в этом, а в собственном пути к этим истинам!

Где же эта дорога?

В преобразовании того объективного материала, который нам дает наука, в особую форму динамического видения. Психологический эксперимент? Лишь основа для авторского поиска... Социологическое исследование? Рамка, очерчивающая границы этого поиска...

Вернемся к нашему примеру — социология дает нам возможность выйти не только на ту или иную грань проблемы, она вплотную подводит к герою будущего фильма.

Где чаще всего начинает свою жизнь выходец из деревни? На стройке, отвечают социологи.

Какова наиболее типичная профессия мигранта в городе? Бульдозерист, если это касается квалифицированного рабочего, подсобник (с последующим переходом на профессии монтажника или штукатура-маляра), если переезд связан с полной сменой профессии.

Каков средний возраст типичного мигранта? 23—25 лет.

Где чаще всего ему приходится жить? Конечно, в общежитии. 90—95 процентов приезжих начинают с этого.

Итак, мы многое уже знаем о герое, не зная его имени и фамилии. Но это пока лишь среднестатистический человек, а экрану нужен живой, реальный герой со своей судьбой, радостями и печалями.

Вот отсюда и начинается авторский поиск, создание собственной модели социального явления. Жизненный материал может подвести к одному герою, тогда фильм станет социальным портретом. А может, героев будет несколько, и каждый из них будет олицетворять разные грани проблемы — «маятниковую миграцию в город из пригородов», «промежуточную миграцию в районные города», «удачный вариант карьеры в городе», «неудачный вариант с возвращением в родную деревню»?! Я думаю, возможен также и фильм без определенных героев, «безличностный», когда из ответов разных людей создается некий коллективный портрет мигранта, но тогда нагрузка обобщений ложится на личность самого автора, он становится своеобразным героем фильма, ведущим и организующим началом его.

Чтобы разработать дальше понятие моделирования социального явления в драматургии, остановимся на каком-либо одном варианте, например, социальном портрете. Опасность этого жанра заключается даже не в случайности выбора героя, все-таки социология подсказала нам некоторый метод поиска, а в том,

что любой конкретный человек на экране — это ведь только одна судьба, одна личная история!

Если социология исследует массовое, то мы — единичное, особенное. Удастся ли через это частное выйти к явлению? «Сотри случайные черты!..» Однако, стирая случайное, легко уничтожить индивидуальное, неповторимое... Значит, необходимо обнаружить связь единичного и общего, индивидуального и типичного...

В науке построение модели — это отбор элементов, просеивание сквозь сито анализа важных, с точки зрения познания, черт. Иначе говоря, идет упрощение множественности граней ради структурной ясности процесса. Знакомое еще по строкам Пушкина — «алгеброй гармонию поверить». Кому поэт вложил эти слова в уста? Сальери! Разъять, разложить на составные части — издавна к этому относились с предубеждением: а ну, как не сложится? не лучше ли положиться на святую интуицию?

Однако со времен Моцарта и Сальери понимание явлений так усложнилось, что одной интуицией не обойдешься ни в науке, ни в драматургии. Конечно, в последней святое волнение и талант играют первую скрипку и будут играть всегда, и все же попытки понять социальные глубины без анализа оказываются бесплодными.

Итак, отбор элементов в сценарии: в чем его сходство с научной моделью и в чем отличие?

Жизнь избранного нами героя (назовем его М.), как и жизнь каждого из нас, втиснута в жесткие рамки временных и пространственных координат: сон, работа, досуг — общежитие, стройка, библиотека, кино, парк или пивной бар...

Этим внешним круговращением его жизни, которое, конечно, дает некоторое представление о человеке, возможности киноисследования ограничены. В лучшем случае, мы покажем, как он работает, что он выбирает в досуге (допустим, что М. человек искренний и не будет лукавить перед камерой). Можно, безусловно, и дальше расширять этот круг: М. на футболе, М. на воскреснике, М. на собрании, М. в библиотеке, М. участвует в забеге на 300 метров за честь родной стройки и так далее и тому подобное.

Пленка зафиксирует целый ряд действий, возможно, повторяемых в действительности, но лишенных какого-либо индивидуального содержания. Подставь на место М. другого человека, Н.,— все повторится в том или ином порядке, с той или иной мерой искренности в поведении. Часто этим внешним слоем и ограничивается создание кинопортрета, как в сценарии, так и на экране. И что бы при этом ни говорил диктор или закадровый голос героя, социальное содержание тут катастрофически отсутствует. Ни уму, ни сердцу зрителя такой фильм ничего не говорит, оставляя чувство раздражения и обиды за кажущуюся духовную убогость изображаемого. Добавят ли к фильму что-либо синхронные интервью с героем, в которых он рассказывает о своей работе? Думаю, что нет! Ибо произвольность подобных интервью слишком бросается в глаза, кроме того, в возрасте нашего героя трудно ожидать глубоких размышлений на эти темы. Подобный прием удается в фильмах-портретах, где героями выступают личности исключительные, выдающиеся рабочие, комбайнеры, учителя, конструкторы, хирурги, ученые, а ведь мы намеренно выбрали человека обыкновенного.

Вернемся к нашему М. Показ внешних действий не выводит нас на дорогу, ведущую к социальному портрету. Возможно, это нужный элемент модели, но настолько упрощающий тему, что исчезает понятие «социальный».

«Социальное поведение — особым образом организованная деятельность, осуществляющая связь индивида и групп индивидов с окружающим социальным миром»*.

Иными словами, человек во взаимоотношениях с другими, через них — со всем обществом. Нашего героя мы показывали, выделяя, изолируя от других вниманием нашей камеры, те, кто окружал его, были фоном, а не взаимодействующими с ним лицами. И он превра-

---

* «Социология в СССР», т. 2, М., 1966, стр. 502.

тился в нечто безликое, заурядное, знак человека на экране. Не в этом ли была ошибка? Ибо личность проявляется только через других, отражается только в других...

Эти «другие» не фон фильма, а равноправные участники!

Новая «точка зрения» камеры наверняка обнаружит очень любопытные факты. К примеру, наш М. чаще всего проводит досуг в окружении своеобразного «землячества»: тех ребят и девушек, которые приехали из близкого родной деревне района или соседних районов. «Тяга к своим»? Конечно, наш М. непроизвольно ищет промежуточный слой, который бы облегчил вживание в новую среду. Еще один факт, характеризующий нашего М., может дать наблюдение на стройке, где он работает: как складываются его отношения с мастером, с товарищами по бригаде? к кому возникла у М. неприязнь, к кому симпатия?.. Побеседуем с этими людьми, посмотрим их в работе, и сразу прояснятся критерии нашего героя — уважает ли он жесткое, авторитарное руководство или демократическое, то есть тяготеет ли наш М. к исполнительству или проявлению самостоятельности, к творческим решениям...

Отсюда уже шаг к проявлению позиции М.— родилось ли у него активное отношение к тому, что он делает, что делают другие, или он видит себя лишь пассивной единицей...

А близкие, друзья?

Появились они у нашего героя, и если появились, то кто они — ведь от них зависит очень многое в его жизни? Каков их уровень, каковы их ценности? Согласен ли с их точкой зрения на жизнь М. или это дружба-спор, соперничество? Мы можем увидеть их на дружеской вечеринке или на рыбной ловле, прогулке за город...

И, наконец (если М. не будет возражать)— его подруга...

Каковы ее планы? Какова ее ориентация? Какое место занимает в ее жизненных перспективах наш герой?

Нет, это не вмешательство в личную жизнь, тут все зависит от того, насколько М. поймет задачу фильма и свою роль в нем. Тут герой фильма должен быть не актером, а союзником, своеобразным соавтором фильма, только тогда раскроется нам динамика его отношений с окружающими людьми (о методах съемок подобного рода фильмов я расскажу ниже).

Система отношений открывает нам ту ступеньку, иерархию ценностей, которые опосредованно управляют теми или другими поступками нашего героя. К примеру, если М. целиком удовлетворен отношениями с людьми, тяготеющими лишь к материальному благополучию, то можно предвидеть тенденцию консервации его культурного уровня, если М. тяготеет к людям с более высокими требованиями к себе, своему образованию, общему развитию, то возможно появление новых ориентаций, новых ценностей и у нашего героя.

Да, мы продвинулись в исследовании характера, но... стал ли портрет социальным?

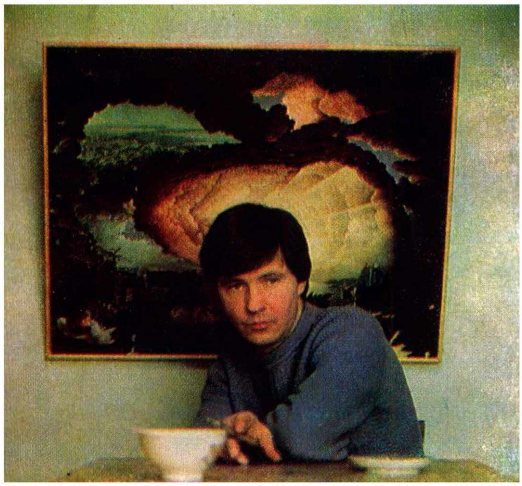
Еще нет!

Элемент модели, который можно назвать «человек в отношениях», только подводит к пониманию социальных процессов. Перед нами пока частный случай, из которого можно сделать вывод, ну, к примеру, о зависимости адаптации от того, насколько ценности данного человека, приехавшего в город, совпадают с ценностями ближайшего окружения...

Конечно, и здесь мы находим некоторую социально важную информацию, однако, если мы остановимся на этом этапе постижения действительности, то получим фильм-срез, моментальный снимок. Это нужно, это важно, это необходимо для углубления нашего познания общества и все-таки мало для подлинно социального фильма. Ибо моментальный снимок при всей своей привлекательности не динамичен, не дает процесса в развитии! Это настоящее без прошлого и будущего. Вырывая явление или человека из оси времени, мы вольно или невольно делаем изображение плоскостным, упрощенным, и, главное, неподвижным...

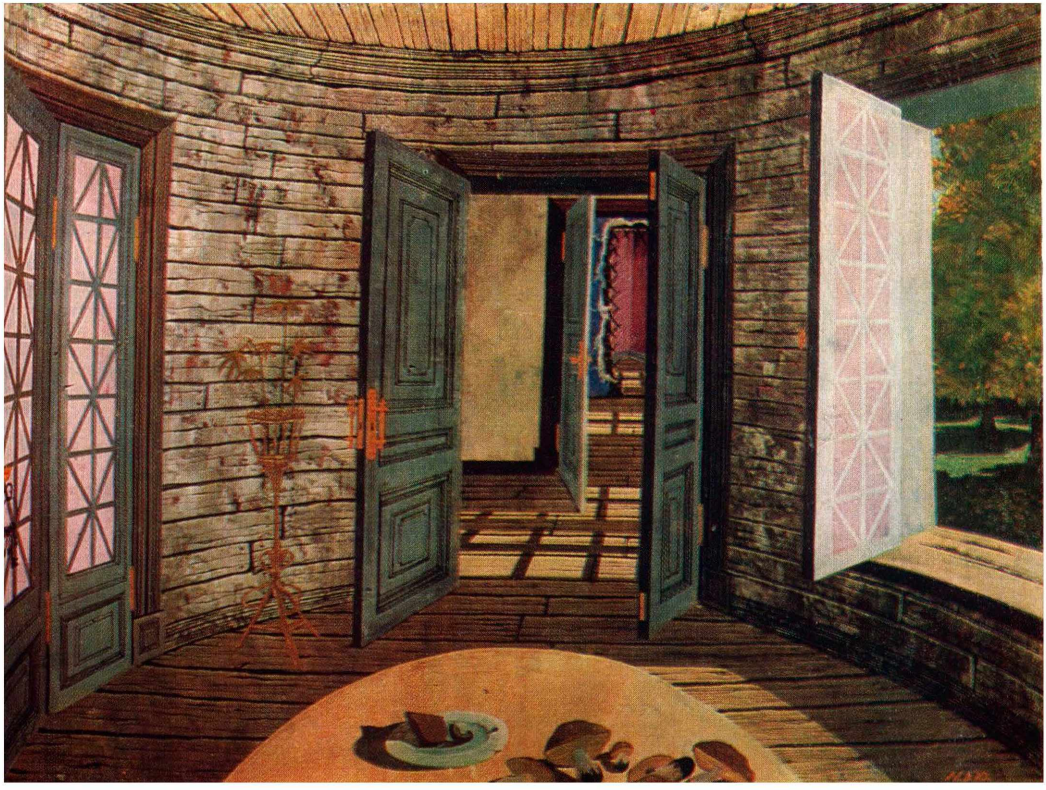
Возьмем нашего героя М.

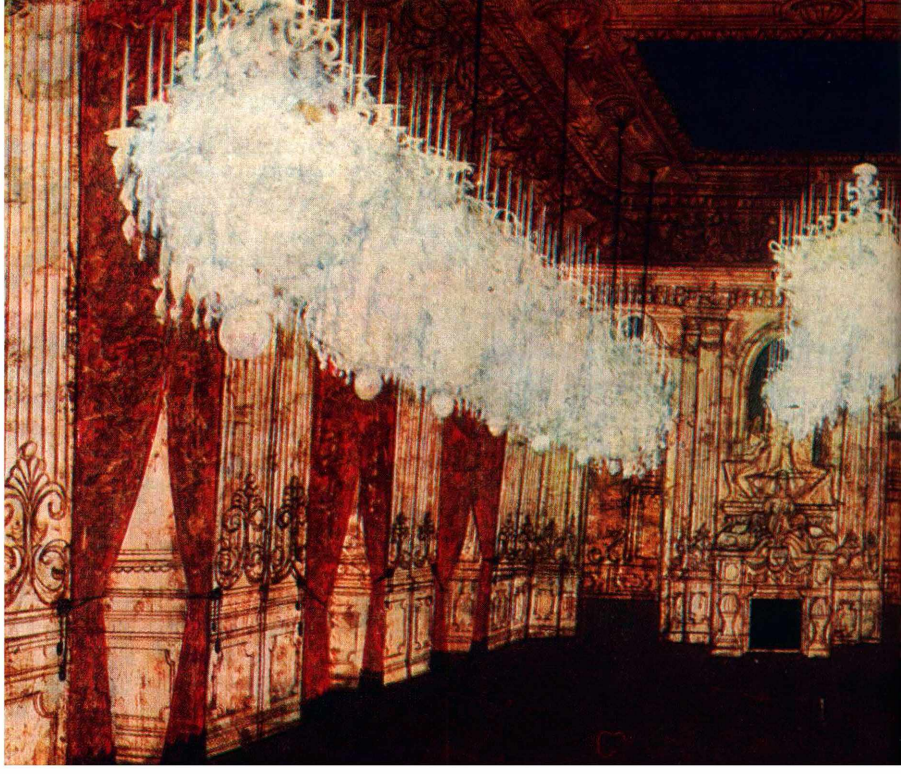
В каждый его поступок, в каждый его жизненный порыв неминуемо вплетаются прошлый опыт, прошлые оценки, прошлые размышления, уходящие корнями в глубь времен.



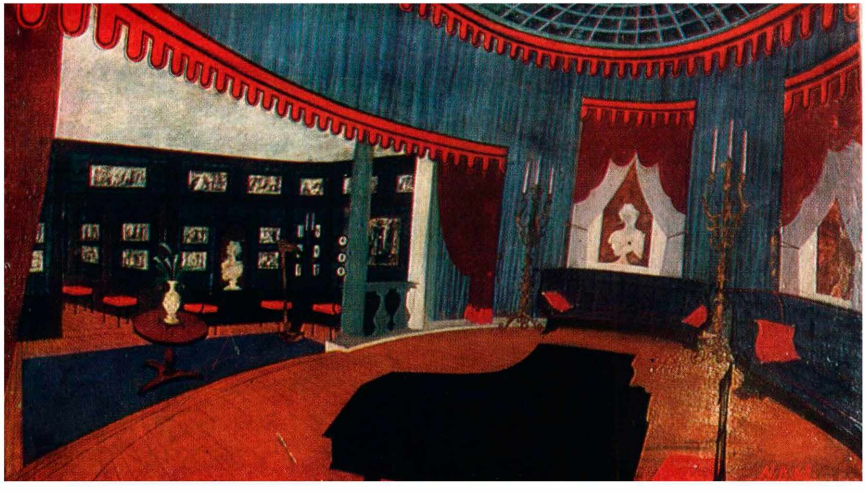
«Ираклий Андроников рассказывает», 1964
«Дворянское гнездо», 1969
«Дядя Ваня», 1970
«Визит вежливости», 1970
«Зеркало», 1974
«Сибириада» (фильм находится в производстве)

«Дядя Ваня»

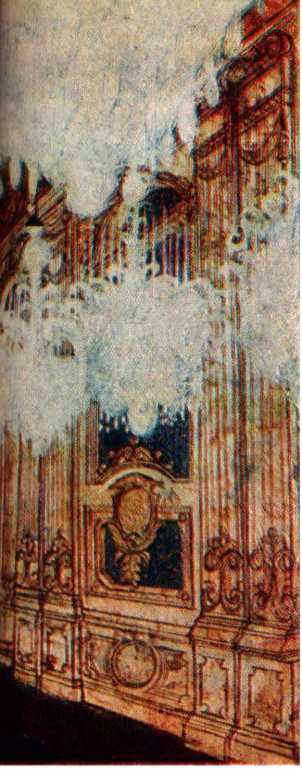




«Дворянское гнездо»



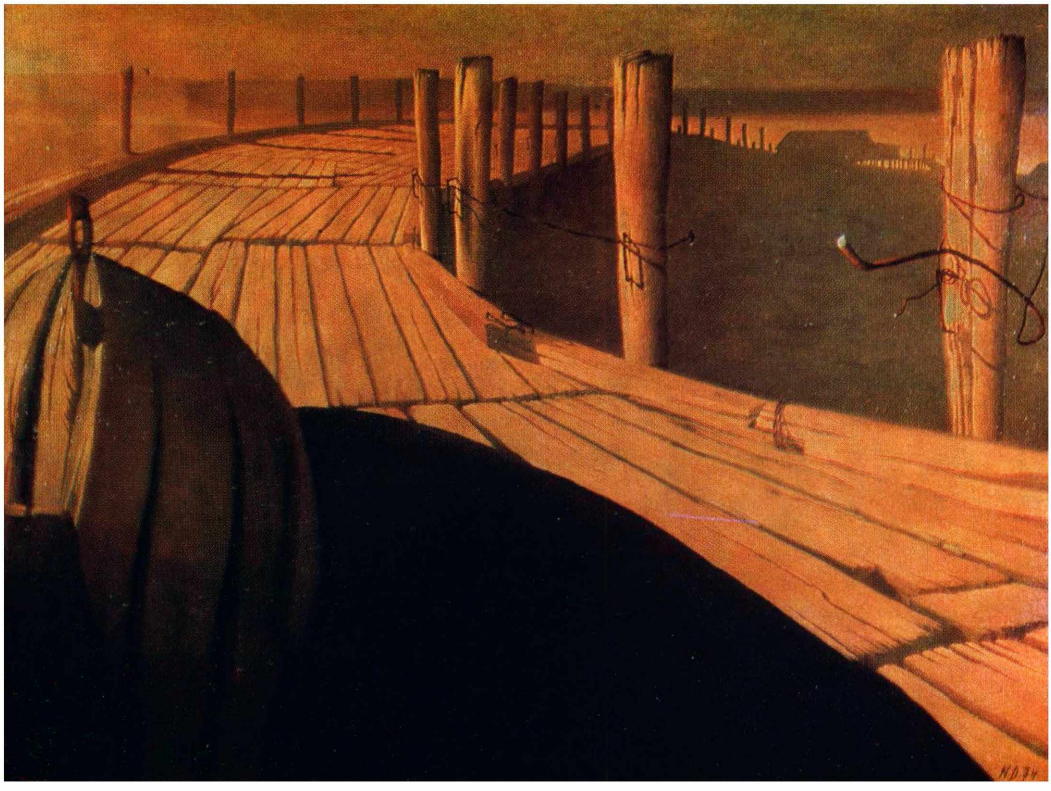
Вернисаж «ИК»: Николай Двигубский



«Дворянское гнездо»

«Зеркало»

Вернисаж «ИК»: Николай Двигубский



«Сибириада» (фильм находится в производстве)

Фото В. Бондарева

Обрезает ли он их напрочь, перебираясь в город? Конечно, нет!

Значит, для создания действительно социального портрета нам необходимо узнать и эту сторону его жизни? Как? Выслушивать его воспоминания?

Во-первых, изображение сразу же обеднеет, во-вторых, еще неизвестно, сможет ли М. в своем рассказе передать эту сторону его жизни, скорее всего, это будут личные воспоминания, а не исследование социальных корней его характера...

Допустим тогда, что мы отправимся в его родное село — сами исследуем традиции этой деревни, ее обычаи и обряды, познакомимся с родителями и родственниками, так сказать, покажем гнездо, откуда вылетел птенец, в строгом соответствии с опытом русской классической литературы. Увы, что позволено роману или повести, непозволительно драматическому произведению.

Исследование неминуемо раздвоится, новая линия, хоть и любопытная сама по себе, даст новую параллель, напряжение поиска в любом случае ослабеет без главного героя...

А ведь нам нужно пересечение, столкновение двух культур, да еще не просто в предметах быта или деталях образа жизни, а в одном человеке, в его духовном мире!

Не попробовать ли ускорить столкновение, более того, организовать его? Как?

Поставить М. в пограничную ситуацию — ведь он наверняка ездит в отпуск в родную деревню, и показать его там в ситуациях привычных и непривычных, в разговорах о городе и о сельских проблемах, в отношениях с близкими и чужими!

Это только внешне выглядит просто — приехал человек погостить к родным. А ведь за этим — и обида матери, чьи сыновья разлетелись по городам, и некоторая хвастливая снисходительность нового горожанина по отношению к сверстникам, и его тоска по прежней жизни... Ведь на любом празднике, будь то свадьба или крестины, он уже не свой, отрезанный ломоть, деревенские события его волнуют не так, как прежде, печали и радости затрагивают лишь краем... И когда проходит опьянение встречи с родными, когда спадает радость от косьбы и купания в реке, когда общие темы разговоров исчерпываются, а новых не возникает в силу разных интересов, наступает пауза...

Трудная, мучительная, щемящая пауза.

Где я? Почему я тоскую? Чего мне не хватает?

Вот этот момент и есть кульминация фильма, момент истины, и если камере или магнитофону удастся уловить состояние, размышления М., его внутренние метания, то главная задача фильма будет решена! События в деревне и события в городе сплетутся в единую и противоречивую канву духовной растерянности и духовных исканий, порой даже неосознанных до конца, но неизбежных, когда граница культур проходит через сердце и душу человеческую.

Ну, а если этого не случится?

Тогда мы, авторы фильма, должны сами уловить этот момент в рассказах М. о своей жизни в городе, в беседах с товарищами и родными, в деталях поведения, в тех обещаниях, которые М. дает при проводах, в тех письмах, которые он будет потом писать домой (или забудет писать), в тех рассказах об отпуске в деревне, которые неизбежно возникнут после возвращения М. в общежитие.

Кроме того, сами съемки в деревне — не хроника его пребывания там, а внимательное вглядывание в ту систему отношений, из которой выломился наш герой...

Элемент «контрастной ситуации», пожалуй, наиболее труден в воплощении как в сценарии, так и на экране. Я разобрал его на примере социального портрета М., но если бы эта тема решалась на модели коллективного портрета или чисто авторского исследования миграции «село — город», этот элемент сценария обязателен был бы и там: для выявления сущности социальной проблемы.

И «элемент внешней фиксации» и «элемент отношений» несут в себе лишь завязь социального фильма, как фотобумага, на которую спроецирован световой луч, несет возможность фотографии. «Элемент контрастной ситуации» является толчком для драматургиче-

ской разработки сценария — расстановки элементов модели в таком порядке, который максимально организует внимание зрителя. Изображение, проявленное контрастной ситуацией, обретает социальную глубину во всей ее сложности и противоречивости.

Аналогичные элементы можно обнаружить в любом фильме, который глубоко исследует социальную проблему. Особенно ярко они видны в фильме Г. Франка «Без легенд» — «элемент внешней фиксации» подчеркнут использованием той старой хроники, которая снимала знатного экскаваторщика Коваленко как манекен — «сядьте под дерево», «возьмите чертеж»; элемент — «человек в отношениях» выяснялся авторами в интервью с теми, кто рассказывает о подлинных чертах характера героя, и, наконец, контрастная ситуация возникает из сопоставления «внешнего» и «внутреннего» в герое.

За этой контрастной ситуацией виден социальный смысл фильма, развенчивающего «липу» в показе действительности, выявляющего подлинную красоту и глубину характера советского человека.

И все же элементы модели еще не рождают сценария — они точнее направляют взгляд, позволяя проникнуть в глубины социальной динамики. Но даже научная модель требует расстановки элементов в определенном порядке. Сценарий же просто не может быть сценарием без организации его элементов в сюжет. Да, да, старая добрая драматургия!

Тут возникает новый вопрос: а насколько моделирование в сценарии социальной действительности допускает драматизацию? Как соотносятся в модели такие знакомые нам по другим жанрам понятия, как завязка и конфликт, перипетии и развязка?

Глава III

Модель: парадоксальная драматургия

«Все существующие в истории человеческой культуры тексты — художественные и нехудожественные—делятся на две группы: одна как бы отвечает на вопрос: «что такое?» (или «как это устроено?»), а вторая «как это случилось или каким образом это произошло?». Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые — сюжетными»*.

Как же быть с социальным фильмом?

Без исследования «как это устроено?» — система отношений, структура процесса, динамика явления — невозможно понять истоки развития личности или общества. Значит, бессюжетность!? В лучшем случае последовательность самого исследования, логики движения идеи!? А вся драматургия, видимо, в таком случае лишь подспорье. И все эти «конфликты», «завязки»», «кульминации» не более чем оболочка, прикрывающая чисто логические категории?

Ведь происшествия, события, случая, как ни крути, нет!

А раз нет — построение произвольно. Оно подчиняется не закономерностям нарастания напряжения, не столкновениям индивидуальных стремлений героев, не очищающим вспышкам прозрений, а всего лишь порядку рассуждений. И как бы автор ни старался заинтересовать зрителя, попытки его обречены, они вызовут у зрителя лишь холодное любопытство.

Тут Ю. Лотман прав, и правоту его подтверждает большинство документальных, научно-популярных, телевизионных фильмов. Их несложная драматургия видна, как на ладони, стоит подряд посмотреть несколько фильмов: это более или менее расцвеченный текстом факт или информация, которая путем чисто внешних перестановок приобретает удобоваримый вид.

Однако для социального фильма одной, пусть самой острой, самой яркой информации мало! Мало простого любопытства зрителя, нужно его соучастие, нужны его волнение, активный интерес, рождающий чувство гражданской ответственности за судьбы общества.

Можно ли перейти границу от «как это устроено?» к «как это случилось?». Можно ли преобразовать обнаруженные нами элементы модели в драматургическое произведение?

Удобнее всего взять для примера уже гото-

* Ю. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

вые элементы гипотетического сценария «Место под солнцем» и показать их дальнейшие превращения. Однако я хотел бы разобрать закономерности драматургического осмысления элементов на примере иного типа социального фильма, а именно, «экранизации социального очерка».

●

26 сентября 1972 года в «Комсомольской правде» был опубликован очерк Ю. Макарцева «Сюрпризы в системе Кошелева». В этом очерке сделана попытка анализа одного из социальных экспериментов, которые проводятся сейчас на многих предприятиях и хозяйствах страны. Сюжет его таков —в редакцию поступает письмо от рабочей Людмилы Канцеровой, в котором она рассказывает с недоумением и возмущением о системе, введенной в их цехе. Корреспондент едет на завод и сначала убеждается в том, что «графики трудовой дисциплины и культуры производства», разработанные начальником цеха В. А. Кошелевым, дают прекрасный результат — в цехе резко возросла трудовая дисциплина, снизилась текучесть кадров. Так что же, не права Людмила в своем критическом отношении к этому эксперименту? Как ни парадоксально, права! В новой и прогрессивной системе оказались слабые звенья, подавляющие инициативу рабочих. Однако вместо того, чтобы спокойно обсудить эти трудности, начальник цеха, способный организатор и уважаемый в коллективе человек, стал на путь осуждения, отлучения всякого, кто проявляет сомнения в пользе нововведений. И часть рабочих, искренне заинтересованных в лучшей работе цеха, разочаровалась в системе, превратилась в равнодушных исполнителей.

Я выбрал этот очерк для гипотетической экранизации не случайно. Во-первых, он привлекает своей гражданской направленностью, во-вторых, в нем присутствуют все те элементы модели, о которых я говорил в предыдущей главе.

Естественно, «внешняя фиксация действий»: документальная жизнь цеха с его микрособытиями от начала смены до конца рабочего дня...

«Элемент отношений» выявлен достаточно ясно — и начальник цеха и рабочая находятся не просто в обычной структуре отношений, а в коллективе, отношения внутри которого изменены, преобразованы новой системой.

И, наконец, «контрастная ситуация» — напряженное состояние, почти столкновение между двумя важными элементами системы: организатором ее и рядовым участником. Ситуация любопытная.

Попробуем сразу «переложить» очерк в сценарий, используя то изображение, которое там есть: вместо письма Людмилы — ее рассказ с экрана, затем общий обзор цеха и беседа с мастером, затем описание «системы Кошелева» и беседа с самим Кошелевым, наконец, интервью с директором завода о достоинствах и недостатках системы и... все! Больше материала для изображения нет. Есть очень интересные размышления автора, видимо, основанные на его наблюдениях, однако сценария из этого не получится, даже если мы прошедшее время очерка переведем в настоящее время фильма.

И дело даже не в том, что на экране одни беседы.

И не в том, что зрителю предлагается верить на слово выводам автора, а не соучаствовать в исследовании.

Тут не хватает чего-то главного. Чего?

Внутренней пружины действия!

Сюжет в очерке рождается не из глубин изображаемого, а из внешнего посыла, необходимости разобраться в ситуации с письмом. Знакомое: «как это устроено?» Происшествие, случай (конфликт рабочей и начальника цеха) в силу течения времени остался за пределами кадра, а в кадре только последействие, разбор ушедших в прошлое событий.

Откуда же взяться драматизму, если события в прошлом?

Откуда возникнуть драматургии, когда персонажи лишь вспоминают, а не действуют?

Время сыграло с нами злую шутку, оставив

тень вместо реального изображения, эхо вместо реальных диалогов.

Трудно ожидать, что зритель будет взволнован.

Драматургия — борьба с фактом ради его осмысления, действие, взрывающее факт, чтобы увидеть его корни и предсказать его будущий результат!

И особенно это касается документального факта.

Следы поражений в борьбе с фактом — бесцветные, серые фильмы, скорбные памятники «неизвестным» сценаристам и режиссерам.

Итак, вперед на борьбу с фактом?

Контраст нужен сразу, немедленно для включения зрителя в ситуацию «неблагополучия». Что же завязывает его интерес? «Неблагополучие» работницы (о письме мы ничего не знаем)? Нет! «Неблагополучие» начальника цеха? Нет!

«Неблагополучие» вводимой системы! С одной стороны — новая, прогрессивная, с другой — подавляющая инициативу?..

С одной стороны — делегации, приезжающие за опытом внедрения, с другой — недомолвки рабочих, то чуть заметное «но...», которое слышится в их ответах на восторженные вопросы посетителей...

Вот парадокс: «система прекрасна — система неблагополучна!»

Не здесь ли запал, который «взорвет» простой факт нововведения в цехе? Не здесь ли узел, который завяжет отношения людей на всех ступенях управления: начальник цеха, мастер, бригадир, рабочий?

Не судьба человека, а судьба идеи?

А разве судьба идеи, да еще новой, совершенствующей управление людьми не вызовет сопереживания? Каждый из нас заключен в рамки организации, каждый из нас управляет или является объектом управления, значит, не безразличен к тому, как это делается. Тут сложность иная — система растворена в конкретных людях. Вот теперь мы вышли к героям — олицетворениям разных сторон идеи! Они на документальном экране всегда будут реальными, живыми людьми, но мы берем их не вообще, не в многогранности, а в отношении к идее. Они представляют все грани идеи, их отношения есть пружина будущего действия; за ними угадывается столкновение, за ними угадывается напряженность.

Кто станет героем сценария?

Кто будет той полюсной парой, в поле действия которой, как в магнитном поле, закружатся железные пылинки, выстраиваясь в причудливые линии? Плюс — минус... Утверждение — отрицание...

Это зависит от личного выбора автора сценария, от того, в какой из пар он увидит противостояние разных сторон идеи.

Итак, завязка данного фильма — противоречия, возникшие в новой, прогрессивной системе, введенной в цехе. Они отражены в противостоянии мнений двух героев. Мы не знаем, чем вызвана эта напряженность, кто из них прав. Завязка требует углубления, более подробной мотивации этого противостояния, в настоящем видны «вершки», а нам необходимы «корешки», прошлое.

Вернемся назад — к истокам «системы» Владимира Александровича Кошелева. Владимир Александрович исходил из того, что материальная заинтересованность (премии за перевыполнение заданий) слишком узко направлена — только на стимулирование количества продукции. И по сути дела не затрагивает трудовую дисциплину и культуру производства. Тогда Кошелев предложил эксперимент — ввести дополнительную премию, стимулирующую качество, дисциплину, культуру. Были разработаны (в полном соответствии с рекомендациями ученых) графики, своеобразные дневники, где против каждой фамилии рабочего мастер мог отметить выполнение или невыполнение того или иного условия.

Кажется, все прекрасно, сами рабочие довольны, но... выслушаем другую точку зрения, ведь мы ведем параллельное исследование.

Удивительно — полная противоположность предыдущей оценке эксперимента! Почему? Во-первых, «уже не тянет, как прежде, в цех», во-вторых, «не получаю удовольствия от работы». В чем дело? Только ли в характере

данного человека или в самом эксперименте заложена основа для подобных мнений?

Развитие противостояния в прошлое привело нас к еще большему обострению конфликта мнений. Пусть линии «за» и «против» пока не пересеклись — зато они максимально сблизились...

Пришел черед автору не только выслушивать и сталкивать мнения, а высказать свою точку зрения, собственное отношение к происходящему. Тут должна говорить камера — наблюдения за повседневностью цеха, отношения мастеров и рабочих, бригадные советы по распределению премий на основе графиков, выяснение, кому и за что снижена премия, вся эта, казалось бы, объективная констатация фактов вдруг приводит нас к неожиданному выводу: система графиков воздействует двойственно на коллектив! Для одних такая строгая регламентация поведения действительно нужна, полезна, приучает к дисциплине, однако на других она воздействует обратным способом — насильно втискивая в мелочные рамки графиков, гасит инициативу, творческий запал... И результат этого страшен — равнодушие!

На всем протяжении этого эпизода мы трижды подводим зрителя к переменам в отношении к системе: она прекрасна, она плоха и, наконец, она противоречива!

Может, повороты в отношении зрителя к изображенному, открытие противоположных граней явления и есть такая же составная драматургии социального фильма, как и перипетии в построении древнегреческой драмы (и любого художественного сценария или пьесы)?

Подлинная драматургия активна. Это не монолог авторов, которым угодно изрекать все, что угодно, не рискуя выслушать возражение, это диалог со зрителем, вовлечение его в спор, и поэтому исследование противоречий любого явления путем столкновения противоположных точек зрения есть обязательная часть сюжета, без которой невозможно дальнейшее развитие действия.

Постойте, да ведь это не что иное, как конфликт!

В фильме, основанном на документальном материале? С реальными людьми?..

Его-то и в художественном не часто встретишь, а тут живая действительность... Нет, это невозможно! «Кесарю — кесарево, а документальному — возможное»...

Снова оглядываюсь на уже освоенную дорогу — с чем же я оставлю зрителя, если остановлюсь?

а) Завязка — неблагополучие «системы Кошелева».

б) Перипетии — столкновение мнений (пока только в фильме), авторский анализ создавшейся ситуации: с одной стороны — хорошо, но с другой стороны — не очень...

Конечно, можно быстренько все развязать, как говорят, «присобачить» финал, воздав должное начальнику цеха с его жаждой нового и рабочим, которые прозорливо увидели недостатки эксперимента... Так сказать, замкнуть драматургию на себя, не создавая условий для пересечения линий, которые шли к столкновению. В конце концов, зрителю дали пищу для размышлений, чего же больше? Наше ли дело показывать конфликты, доводить до точки кипения?

Наше! Такова уж особенность драматургического построения — стоит ускользнуть от конфликта, подменить его полуправдой, на скорую руку возвести вместо стен макеты, а вместо крыши кровлю из папье-маше, как разрушится доверие зрителя.

Вот почему мы обязаны выйти на конфликт в нашей гипотетической экранизации. Что же это за конфликт?

Непосредственное столкновение персонажей в кабинете или на собрании — подсмотренное, организованное? (Такой вариант возможен — иногда стоит чуть подвинуть камешек на склоне, как хлынет камнепад, ведь объективное напряжение есть.)

Однако не всегда это дает нужный результат (спорящие могут остаться при своем мнении, собрание можно свести к посрамлению или осуждению одной из сторон). А нам нужна не победа одного из двух мнений, а н о в о е з н а н и е! Ибо противоречивость, которую мы обнаружили в «системе Кошелева»,

не авторская прихоть, а отражение законов диалектики, действующих особенно остро там, где пересекаются интересы личности и коллектива. Именно здесь лежит область интереснейших драматургических парадоксов. Тупик нашей ситуации — правы оба персонажа — только кажется тупиком!

В этой парадоксальной правоте каждого таится новое знание. Его необходимо вскрыть. И дело тут не в самолюбии организатора эксперимента, мешающем ему трезво взглянуть на «его» систему, и не в юном максимализме работницы, мешающем ей принять достоинства нововведения. Преодоление конфликта лежит за пределами личной психологии героев. Управление людьми — акт творческий, предполагающий соучастие, вовлечение каждого. Только на этом фундаменте возможны новые отношения между персонажами. Итак, с одной стороны — чрезмерная устойчивость, тяготеющая к косности, естественный страх новатора — едва обрел прочность, а надо что-то менять, с другой — отрицание, по сути своей не имеющее положительной программы, где же выход?

В совершенствовании «системы Кошелева»!

Когда оба персонажа, пусть так и не встретившись друг с другом в пространстве фильма, будут вплотную поставлены перед этой проблемой (сами они к этому подойдут или в этом им поможет автор — дело способов съемки, на которых я остановлюсь особо), тогда мы подойдем к разрешению конфликта.

Таким образом, «узнавание» в социальном фильме, основанном на документальном материале,— это новая ступень понимания героями и зрителями той противоречивой сиутации, которая была показана на экране. Иными словами: открытие закономерностей движения в социальной жизни.

Такое выявление диалектики жизни через столкновение противоречий можно назвать парадоксальной драматургией. Сохраняя каноны классической конструкции сюжета как формы организации зрелища, парадоксальная драматургия преобразует их, расставляя элементы социальной модели согласно законам драматического видения...

Всякий раз, когда мы сталкиваемся с фактом, требующим социального анализа, только через столкновение противоречий мы можем понять и показать диалектику жизненных процессов. Вот пример уже не гипотетической экранизации, а реального фильма — «Шинов и другие» режиссера С. Зеликина. Если приглядеться к его структуре, то мы обнаруживаем те же особенности парадоксальной драматургии: герой в момент благополучия; увольнение — переход к беспокойству за его судьбу; а затем — столкновение мнений — по-своему правы и те, кто его уволил. Автор фильма является как бы объективной стороной, пытается разобраться в истоках конфликта. Колебания автора в оценке событий и есть те перипетии, которые создают напряжение сюжета. И, наконец, из противостояния мнений выясняется корень конфликта — социальная инерция коллектива, породившая равнодушие к судьбе героя...

Варианты сюжетного преобразования «элементов» модели бесчисленны, они исходят из самого материала фильма. Но в любом случае осмысление социального факта в драматургии — процесс, выявляющий диалектику то ли в виде парадокса, то ли путем развития сюжета через противоречия! Без этого попытки показать социальную действительность во всей ее сложности обречены на скольжение по верхушкам проблем...

Итак, сценарий-модель создан!

И вдруг на самом пороге съемок обнаруживается новое препятствие — испытанные, проверенные годами методы съемок не могут дать изображения, соответствующего тем социальным и драматургическим идеям, которые заложены в сценарии!

Эпизоды остаются на бумаге, герои отвечают совсем не на те вопросы, которые им задавали, пленка запечатлевает совсем иные детали, чем те, что написаны автором.

В чем дело? Почему?

Ведь, кажется, автор старался ни в чем не отступать от правды жизни! Что же мешает воплотить на экране его идеи?

Глава IV
Модель: методы воплощения

Вплотную с проблемой воплощения на экране, казалось бы, готового сюжета сценария я столкнулся в фильме «Человек на земле»...

Сценарий был принят, я был доволен сюжетом, фильм был запущен, и я поехал с группой на съемку уходящих объектов — посевной в колхозе.

Мне думалось, чего уж проще — снять посевную? Тракторы в поле, сеялки, люди, засыпающие семена, и т. д. и т. п. План общий, план средний, план крупный...

Кадры, которые повторяются из года в год — разница только в ракурсе...

Беда только в том, что эти кадры информационны — они лишь сообщают, что идет сев, а задача эпизода — показать степень заинтересованности колхозников в своем труде — остается нереализованной. Правда, диктор может сопровождать эти кадры нужными пояснениями или можно «пустить» закадровый рассказ колхозника, но... в самом изображении все равно не появится этого содержания...

План общий, план средний, план крупный... Все работают, все при деле — а как показать отношение к земле? Оно-то ведь у всех разное?!

Нужен был какой-то иной подход к той повседневности, которую мы видели в селе, «пассивная камера» не могла выявить психологию людей. Интервью «вообще» о труде и урожае выходили унылыми и банальными.

Выход подсказал случай. Однажды, когда наш киносъемочный автобус ехал в правление, мы увидели трактор, стоявший на поле возле дороги. Тракторист лежал в тени, а сеяльщики о чем-то спокойно беседовали. И это в самую горячую пору?! Мы остановились. Спрашиваю:

— Что-то сломалось?

— Не, трактор на ходу!

— Может, сеять нечем?

— Есть семена!

— Может, рано сеять?

— Запаздываем, земля просыхает после боронования...

— А чего же стоите?

— Вешек нет (вешки используются при квадратно-гнездовом севе свеклы)!

— А где вешки?

— Бригадир должон привезти!

— Откуда?

— Да вон с хоздвора!

Я оглянулся, до хоздвора было не более километра, любой из сеяльщиков, которые уже два часа ждали бригадира, мог принести вешки за десять минут...

Из окна автобуса мы сняли это интервью. Маленькое событие сразу выявило отношения, дало материал для анализа — мы могли сравнить его с аналогичным событием на другом поле, где другое звено достало эти же злополучные вешки без бригадира (оказалось, что бригадир заболел) и вовремя засеяло свеклу. За этим случайным эпизодом открылась возможность приема: исследования микрособытий с последующим активным интервью.

Будничная жизнь села оказалась наполненной, удивительно сложной; за каждым микрособытием, будь то ежедневный наряд у председателя, или раздача аванса трактористам, или обнаружение агрономом огрехов во вспашке, проявлялись характеры и отношения...

Ракурс съемок сразу стал определенным. Эпизод, наконец, выстроился драматургически. Значит, драматургия зависит еще и от того метода воплощения, который предложит сценарист. От того, «как» будут выявляться те или иные идеи, заложенные в сценарии.

Материал социального фильма не безразличен к методам съемок — в зависимости от точности выбора приема изображение бывает поверхностным или обретает глубину, герои проявляют свои отношения или остаются бледными тенями на экране; детали «играют» или «не играют» на драматургию.

Поэтому все авторы фильмов, так или иначе затрагивающих социальную проблематику, неизбежно приходили к необходимости обозначения в сценарии методов съемки...

В практике работы «Киевнаучфильма» выкристаллизовались некоторые основные на-

правления в методах съемок социальных и социально-психологических фильмов. И прежде, чем перейти к тем методам, которые помогли бы воплотить наши гипотетические сценарии «Место под солнцем» и «Короткое замыкание», я бы хотел остановиться подробнее на том, что уже сделано (с той или иной степенью успеха).

С чем сталкивается автор сценария, когда взгляд его обращается к общественным наукам? Прежде всего — с удивительным сходством методики сбора материала, в социологии, в психологии, в социальной психологии.

Казалось бы, стоит перенести буквально на экран ход наблюдений и выводов социолога, психологический эксперимент или ситуацию, которая была придумана социальными психологами, и фильм готов!

С первых же попыток пришлось убедиться в ошибочности этих предположений. В фильме, посвященном проблемам инженерной психологии, «Человек и автомат», рассматривалась интереснейшая тема: стресс, напряженное состояние оператора в автоматической системе. Эксперименты психологов, которые проводились в рамках исследования стресса, были сами по себе очень любопытными — с помощью различных раздражителей у человека, занятого решением определенной задачи, вызывалось чувство тревоги, напряжения, даже страха. В опыте видно было, как различные люди по-разному реагируют на острую ситуацию в системе. Однако уже при монтаже снятых подробно экспериментов почувствовалось, что эксперименты «не смотрятся», по крайней мере, они требовали очень сильного сокращения. Последовательность опыта психологов не давала сама по себе драматургии эпизода... Подобная история произошла и в фильме «Вуз? Вуз? Вуз?» — оригинальный эксперимент социологов по выбору профессии, перенесенный на экран, сыграл в фильме роль вставки между эпизодами, а серьезного анализа проблемы не получилось.

И только в фильме «Я и другие», построенном на экспериментах социальной психологии, эксперименты наконец прозвучали драматургически, за их развитием стало интересно наблюдать, они вызвали искреннее волнение в зале.

Почему в одних случаях эксперимент на экране волнует, а в других оставляет равнодушным?

Конечно, многое зависит и от мастерства съемки, однако, по-моему, есть тут и чисто объективные причины. В фильмах «Человек и автомат», «Вуз? Вуз? Вуз?» эксперимент взят впрямую, «в лоб», буквально, как иллюстрация мысли авторов. В фильмах «Я и другие», «Добрый и злой» удалось преобразовать ткань эксперимента в иной изобразительный ряд (не меняя содержания).

Авторы взяли только «скелет» эксперимента; гипотезу, развитие ситуации, выводы, но нарастили на него новое, более соответствующее кинематографическому видению «мясо».

Из опыта этих фильмов можно сделать вывод: каким бы интересным ни был психологический или социально-психологический лабораторный эксперимент, он не войдет в ткань фильма, если не будет обогащен чисто кинематографическим решением и преобразован в соответствии с законами драматургии.

Однако есть и еще один способ включения лабораторного эксперимента в социальный фильм. Я бы назвал этот способ — «методом обратного эффекта». Суть его в том, что эксперимент входит в фильм не как подтверждение того или иного жизненного явления, а как антитеза наблюдения кинокамеры. К примеру, в фильме «Я + ТЫ = ?» основой композиции стало сопоставление чисто житейских наблюдений на острове над группой людей с данными эксперимента на совместимость, в котором участвовали эти же люди. Драматургия возникает из столкновения научных данных (всегда более узко направленных) с «простыми» выводами, основанными на многозначности каждого явления жизни. Сложность этого приема — в очень точной разработке этого «столкновения», в опасности уложить выводы в прокрустово ложе эксперимента, всегда дающего лишь одну сторону явления.

Однако в психологии и социальной психологии мы имеем дело с ясным контуром экспе-

риментов, четко отмеченными границами, поэтому задача сценариста и режиссера все-таки облегчена. Гораздо труднее поддается преобразованию материал социологических исследований, хотя методика — наблюдение, интервью, использование документов — почти полностью совпадает с .методами документального кино.

Различие только в одном: в социологии объективность достигается за счет массовости опросов, большого количества наблюдений и документов, в кино же интервью всегда выборочно, наблюдение ограничено, показ документов зачастую просто не интересен. Таким образом, мы оказываемся перед своеобразным «черным ящиком», на входе — гипотеза, на выходе — вывод, а внутри — неизвестность.

Тут остается одно — самостоятельное киноисследование, не повторяющее ход предыдущего научного исследования, а выбирающее собственные пути доказательства. Это исследование не может претендовать на собственные научные выводы. Однако обобщение материала здесь так же важно и ценно, как и в науке. Этот прием микроисследования был использован в фильмах «Человек на земле» (сравнительный анализ активности крестьян в двух хозяйствах — обычном и экспериментальном), в фильме «Чужие в городе» (подробный анализ одной группы подростков — путем противопоставления абстрактных моральных принципов ребят и их реального поведения).

Роль героев очень важна в социальном фильме — они не могут быть просто объектами съемок, они должны знать общую задачу, быть соучастниками, своеобразными соавторами в создании фильма.

Однако бывает и обратная ситуация — герои ничего не должны знать о задачах фильма или должны предполагать совсем другие задачи. Так происходит в случае, когда автор сценария использует метод «провокации», то есть создания такой ситуации, о которой герои не подозревают.

Метод «провокации» — острой, конфликтной или ослабленной — сравнительно нов для нашего кинематографа, и я хотел бы остановиться на нем подробнее. На нашей студии он был использован в двух фильмах, которые показали и слабые и сильные стороны этого метода — фильм «Если не я, то кто же?» (сценарий Е. Загданского, постановка А. Микульского), «Коллектив: успех или неудача?» (сценарий Э. Дубровского, постановка А. Микульского).

В первом фильме создавалась острая ситуация — искусственное событие. Например, студентам, работавшим все лето в строительном отряде, в самый последний день перед отъездом домой было объявлено, что нужно выделить из отряда десять добровольцев для ликвидации прорыва в каком-то другом отряде. Или — на теплоходе, везущем туристов из ГДР, было объявлено по внутреннему радио для команды, что необходимо сдать кожу для ребенка одного из туристов. Или инсценировалась уличная авария, и прохожих просили срочно отдать кровь раненому.

Конечно, потом никто не ехал на лесоповал, никто не сдавал кожу, никто не отдавал кровь. С добровольцами проводилось интервью, скрытая камера снимала их объяснения — почему они решились на такой поступок, а затем объявлялось, что прорыв ликвидирован и помощь не требуется, или «ребенок выздоровел», или «ваша кровь, к сожалению, не подошла».

Возможно, добровольцы и по сей день не знают, что все происходившее с ними было «провокацией», которая ставила перед собой благородную цель показать высокие качества советского человека, его готовность к самопожертвованию во имя интересов других!

Однако, как мне кажется, уязвимость этого фильма в позиции авторов, решившихся на такой острый способ выявления эмоций героев. Ведь узнай герои во время съемок, что все происходящее «липа» — трудно пришлось бы тем, кто снимал. И еще один чисто этический вопрос: имеем ли мы право на эксперименты с людьми, которые даже не знают целей фильма?

С другой стороны, как покажешь все эти прекрасные эмоции, если не создашь острую

ситуацию? Стоит рассказать о задаче фильма и — ничего не получится, исчезнет сам смысл «провокации».

Я помню, подобные вопросы возникали и тогда, когда в обиход документального кино вошел прием «скрытой камеры». При съемках «скрытой камерой» герои тоже могут оказаться в ситуациях, в которых им неприятно видеть себя на экране.

Случай с применением «провокации» еще сложнее, и я еще не знаю, где можно найти выход из этого парадокса. Может, в том, чтобы решать вместе со снятыми героями судьбу тех или иных кадров материала? Или в избежании уж слишком острых ситуаций?

Однако при всей спорности этого приема в нем есть привлекательная черта, а именно, он открывает такие возможности проявлений эмоций и характеров, которые недоступны еще документальному и научно-популярному фильму....

Иной способ проявления отношений был предложен в фильме «Коллектив: успех или неудача?». Я уже писал об этом фильме, поэтому постараюсь объяснить коротко суть приема: коллективу одного научного отдела, из которого по странным обстоятельствам ушел сотрудник, предъявлялись в павильоне актерские сцены, снятые на пленку, своеобразные тесты....

Первые два теста были посвящены конфликтам, которые не затрагивали отношения в отделе, а третий косвенно показывал события, происшедшие в отделе. Предполагалось, что первые тесты выявят моральные принципы и ценности коллектива, а третий покажет оценку прошлой ситуации. И, отобрав высказывания и реакции сотрудников, мы сможем показать коллектив в трудный переломный период его развития.

Снова искусственная организация события — она использовалась еще Шекспиром, этот прием применил Гамлет, показывая матери и отчиму сцену убийства отца, разыгранную бродячими актерами.

Однако того результата, которого достиг Гамлет, мы — увы! — не достигли. И ошибка была прежде всего в том, что ко времени съемок в коллективе возникло столько новых проблем, что забылась, утратила остроту история, которая должна была всколыхнуть отдел. И хотя высказывания были очень интересными, откровенными, противоречивыми, «катарсиса» не произошло.

Конечно, перечисленные методы отнюдь не исчерпывают всего богатства приемов, которые могут быть использованы при съемках социальных фильмов, но такой методологический подход к сценарию позволяет нащупать новые пути в обогащении изобразительного ряда.

А теперь вернемся к нашим гипотетическим сценариям «Место под солнцем» и «Короткое замыкание» — какой из приемов применим в разработке этих тем?

Думаю, что при выборе приема нужно прежде всего исходить из того изобразительного материала, который дает нам выбранная проблема. Например, проблема социальной адаптации крестьянина в городе может быть наиболее удачно решена методом киноисследования (наблюдения, интервью). Применение эксперимента или метода «искусственной ситуации» вряд ли необходимо, так как сам материал изобразительно богат (досуг «героя», жизнь в деревне), события, происходящие там, не требуют дополнительного «обогащения», нужно лишь углубление в психологию.

В зависимости от решения авторов подобный фильм можно снимать и методом «сравнительного исследования», выбрав несколько героев, сталкивая их позиции, переплетая их судьбы так, чтобы в итоге возникла панорама различных путей адаптации в большом городе.

Гораздо сложней решение темы «Короткое замыкание». Здесь все действие происходит в цехе, да и само изображение «эксперимента Кошелева» впрямую не проявляется на экране, здесь все необходимо объяснять. Событий также ожидать не приходится. Взаимоотношения скрыты, и вряд ли даже «скрытая камера» сможет их показать.

Прием «искусственной ситуации» вряд ли применим с эстетических позиций — неловко обострять ситуацию там, где уже все достаточно обострено.

Как же снять такой фильм?

Можно, конечно, сделать целиком разговорный фильм, своеобразную дискуссию о путях развития «системы Кошелева», где бы сталкивались мнения и повороты их создавали драматургию. Но если уж фантазировать на тему гипотетического сценария, попробуем прием, который еще не использовался в кино, хотя и достаточно широко используется в социологии и социальной психологии,— метод включенного наблюдателя. Американский социолог В. Уайт для изучения «дна» города в течение трех лет жил в трущобах, стал «своим» для обитателей этой части города. Советский социальный психолог В. Ольшанский работал слесарем-сборщиком на московском заводе имени Владимира Ильича для исследования социальных ценностей рабочих. «Эффективное использование включенного наблюдения,— подчеркивает В. Шляпентох,— требует решения ряда непростых вопросов, среди них проблема «вхождения» в соответствующую среду, пригодные методы регистрации наблюдений и впечатлений... Можно, встав на позицию членов изучаемой группы людей, лишиться в известной степени преимуществ «наблюдателя со стороны»*.

Эти же опасности подстерегают и участника киноисследования: кого мы выберем скрытым «героем» нашего включения, сколько времени ему понадобится для вхождения в коллектив, какую позицию он займет по отношению к «эксперименту Кошелева», какова будет роль этого героя в фильме???

Превращение социального факта в социальный фильм...

Это, как мы видим, процесс сложный и трудный. Несмотря на сходство с моделями в социальных науках, сценарий обнаруживает целый ряд признаков, обусловленных самой природой зрелища.

Однако сам поиск новых форм сценария и драматургических приемов решения социального фильма благотворен — он позволяет авторам фильмов быть активными участниками общественных процессов, позволяет подойти к философскому осмыслению современности.

И здесь заканчиваются чисто профессиональные проблемы и начинается личная ответственность. «Социальный фильм» — это не просто новый термин, это особый способ видения действительности, чрезвычайно важный сейчас для нашего общества, потому что этап развитого социализма — это прежде всего поиск путей движения вперед, совершенствования на всех ступенях общества. Уловить эту динамику, понять ее прогрессивный смысл — в этом видится мне задача социальных фильмов.

Мне кажется, что опыт, приобретенный в работе над подобными фильмами, может подвести нас к новому этапу постижения действительности — созданию фильмов-исследований, охватывающих все стороны нашего мировоззрения, показывающих место и путь нашего общества в социальной эволюции человечества, пробуждающих в людях веру в себя и прогресс разума на земле.

Киев — Москва

* В. Шляпентох. Социология для всех. М., «Советская Россия», 1970, стр. 213.

Спустя 80 лет...

Дотошные историки кино давно уже установили точную дату рождения кинематографа: 28 декабря 1895 года. Именно в этот день в парижском «Гран кафе» состоялся первый публичный и платный просмотр нескольких коротких киносюжетов, заснятых на пленку братьями Луи и Огюстом Люмьер. Так восемьдесят лет назад «живая фотография», как тогда называли сенсационную техническую новинку, встретившись со своими зрителями, сделала первые шаги на многотрудном пути превращения в самое массовое, синтетическое искусство XX века.

Буквально за несколько десятилетий возник сложнейший феномен современной мировой культуры. Его изучению посвящены горы книг и статей, но и сегодня многие стороны этого явления все еще до конца не исследованы, не объяснены. Может быть, потому, что в киноискусстве, словно в линзе, сфокусировались различные стороны нашей современности и мировой истории: политические катаклизмы бурного XX века и достижения научно-технической революции, нравственно-этические общественные проблемы и эстетическое «взросление» миллионов кинозрителей...

Каково место кино в современном мире? Каким оно станет в ближайшие десятилетия? В каком направлении будут происходить перемены и какие стороны кинематографа они затронут прежде всего?

Вот примерный круг вопросов, которым посвятили свои размышления деятели кино разных стран: венгерский кинорежиссер Золтан Фабри, французский кинорежиссер Луи Дакен, итальянский сценарист Серджио Амидеи, польский социолог Ежи Коссак. Записи этих бесед сделаны корреспондентами журнала.

А предваряет эти сегодняшние отклики на юбилейную дату статья Сергея Михайловича Эйзенштейна, написанная тридцать лет назад, когда кинематографу «стукнуло» только пятьдесят, и подготовленная для публикации Н. Клейманом. Однако и сегодня, как нам кажется, предвидения и глубокие философские размышления замечательного советского теоретика и режиссера о будущем «важнейшего из искусств» во многом сохраняют свою актуальность.

С. М. Эйзенштейн

[...Навстречу кино будущего]

Если бы мне кто-нибудь заказал плакат по случаю пятидесятилетия кинематографа, я нарисовал бы его приблизительно так.

Предполагается, что эта статья была написана С. Эйзенштейном в 1946 году как предисловие для невышедшего сборника его статей на французском языке. Некоторые ее части использованы автором в разных статьях. В настоящем виде публикуется впервые. (*Ред.*)

Я начертил бы большой круг диаметром примерно в метр.

Этот круг изображал бы собою сыр.

Слева от него я нарисовал бы маленькую мышь длиною в сантиметр.

Около мыши я бы вырезал из тела большого круга маленький треугольничек — размером в четверть сантиметра.

И перед носом мышки положил бы три маленьких осколка, постаравшись, чтобы общая сумма их размеров не превышала бы выхваченного из круга треугольничка.

Поперек круга я написал бы:

Возможности кинематографа.

На теле мышки я написал бы:

Творческие усилия первых пятидесяти лет мирового кинематографа.

А под тремя осколочками написал бы:

Использованное.

Потом я раскланялся бы и попросил не понимать меня превратно.

Первые 50 лет кинематографа по разным частям земного шара дали удивительные достижения.

В смысле содержания на первом месте здесь, конечно, безудержный поток новых идей и новых идеалов, которые струились с экрана совершенно независимо от качества и количества картин, новые социальные идеи и новые социалистические идеалы победоносной Октябрьской революции. На высоте этих идей оказывались и своеобразные формы, в которые умели их облекать мастера кинематографии Страны Советов, несшие эти идеалы человечеству.

В порядке выполнения этих задач приходилось искать и находить язык новых кинематографических форм, ухватывающих кое-что из неповторимых и ни с чем не сравнимых возможностей кино.

Новое содержание идей порождало новый строй киноязыка.

Иногда черты этого нового языка перекликались с сохранившими жизненность принципами пионеров кинематографии, заложенными еще волшебником Мельесом во Франции или чародеем Гриффитом — в Америке.

Но у нас такие принципы становились пересмотренными, переосмысленными, понятыми по-новому, и сознательно осмысляли то, что бывало лишь интуитивным предощущением и предвидением у этих мастеров, столь еще от нас близких и вместе с тем столь уже далеких.

И это благодаря тому «новому вину» новых идей, которые видоизменяли и по-новому одухотворяли «старые мехи» форм и средств выразительности.

Иногда это бывали параллельные поиски и искания в одном и том же направлении по вовсе разным и неожиданно различным областям.

Так неожиданно в области звукозрительного монтажа оказалась возможной перекличка того, что делалось у нас, с тем, что по-своему, на вовсе другом материале, искал и находил по линии совсем иных соображений в парадоксах своих оживленных рисунков удивительный Дисней.

Эти пятьдесят лет дали нам неповторимого Чаплина.

Дали плеяду замечательных актеров и режиссеров Америки и кинематографический «Авангард» Франции.

Свой вклад делала дофашистская кинематография Германии.

Сейчас, после войны, начинает шевелиться самостоятельная кинематография Великобритании.

Почти каждая страна на каком-то отрезке истории этих пятидесяти лет несла какие-то ведущие идеи, формы, приемы. Но на всем протяжении этих пятидесяти лет был неизменный и невероятно живой и оживленный обмен опытом, идеями, формами.

Испытанное влияние, через несколько лет обогащенное и видоизмененное, двигалось обратным и встречным влиянием и ответно обогащало новизной страны прежних пионеров.

Кино, конечно, наиболее интернационально из искусств. И не только потому, что вокруг земного шара по самым разнообразным странам прокатываются фильмы производства разных стран. Но прежде всего потому, что именно в кино с его все обогащающимися возможностями техники и все развивающейся творческой изобретательностью самою практикой установлен очень живой международный контакт творческой мысли самых разнообразных стран.

И все же я считаю, что за первое полстолетие из бездонного кладезя возможностей кинематографии реализованы лишь крохи — в объеме тех осколков, которые лежат перед мордочкой мыши на воображаемом нашем плакате.

Не поймите меня превратно.

Вопрос идет не о сделанном; ведь сделано так много прекрасного, но о том, что могло бы быть сделано и при этом сделано только

кинематографом. О том специфическом и неповторимом, что только средствами кинематографа возможно сотворить и создать.

Еще не решена проблема чистых форм самостоятельной кинодраматургии: она все еще «пьеса», в худшем случае просто театральная, в лучшем — подобие лирического монолога.

В игре это все-таки еще заснятый театр.

В цвете — даже еще не живопись, а какой-то цветной хаос, не нашедший пока своих закономерностей цветного симфонизма.

И даже в музыке — это часто превосходные творения современных композиторов, не выступающих еще пока что почти нигде за пределы привычных оркестровых возможностей в области непредугаданных звуковых возможностей бегущей звуковой кинодорожки.

Не до конца решена проблема синтеза искусств, которые стремятся к своему полному и органическому слиянию в лоне кинематографа.

А между тем на нас наступают все новые и новые проблемы.

А мы только что окончательно овладели техникой цвета и эстетически еще ничего не успели сделать, как перед нами уже стоят новые проблемы объема и пространства, которые на нас обрушивает выходящее из пеленок стереокино.

И вот уже перед нами как реальность стоит живая жизнь, в чуде телевидения уже готовая взорвать еще не до конца осознанное и освоенное опытом немого и звукового кинематографа.

Там монтаж, например, был лишь более или менее совершенным с л е д о м реального хода восприятия событий в творческом преломлении сквозь сознание и чувства художника.

А здесь он станет непосредственным ходом в момент самого свершения этого процесса. Произойдет поразительный стык двух крайностей.

И первое звено в цепи развивающихся форм лицедейства — актер-лицедей, в непосредственном переживании передающий зрителю содержание своих мыслей и чувств,— протянет руку носителю высших форм будущего лицедейства: кино — магу телевидения, который, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию событий в неповторимый момент самого свершения его — в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним.

Разве это не вероятно?

Разве это не возможно?

Разве это не осуществимо в эпоху, которая посредством радара уже подслушивает обратный полет эха с луны и посылает самолеты со скоростью света за пределы голубого купола нашей атмосферы? И как ничтожно мало сделала пока эстетическая наука в овладении средствами и возможностями кино! Об этом нужно твердить и твердить неустанно.

Ибо здесь не только неумение или недостаток порыва.

Здесь часто поражают консерватизм и косность, своеобразный эстетический «эскапизм» перед лицом новых, небывалых эстетических проблем, которые ставят перед нами обгоняющие друг друга новые этапы технического развития кинематографа.

Разве не кощунством звучат в июле сорок шестого года такие строчки Луи Шаванса о стереокино:

«...Чем обогащается драматизм ситуации посредством этого нового технического открытия? Представленный трехмерно комедиант, находит ли он дополнительные средства выразительности?

Физический облик... круглость... Будет ли это триумфом толстяков?

Что выиграют гнев, ревность, ненависть от того, что они будут разворачиваться в трех измерениях?

А смех? Мне не верится, что можно было бы вызвать больше смеха, чем вызывает сливочное пирожное, ударяющееся о плоских персонажей Мак Сеннета. А интрига... комедия...

Нужно ли еще доказывать, что стереокино бесплодное орудие, стерильный инструмент? Конечно, можно выдвинуть и другие гипотезы, и я мог бы говорить о зрительной его стороне.

Но мы не должны впадать в аналогию с пластическими искусствами, ссылаться на скульпторов, после того, как говорили о живописцах. Конечно, можно было бы снять рельефом жизнь Микеланджело, как в цвете — жизнь Тициана. Прелестный результат. А какое удовольствие для глаза? Скульптура вызывает идею осязания, а экрана мы не трогаем...»* и т. д. и т. д.

В чем ошибается Шаванс?

Конечно, в том, что, позируя своим пренебрежением к аналогиям, он целиком в их плену.

Целиком в кругу рамок и представлений прежних искусств.

Норм театральной драмы, актерского исполнения и «скульптуры, вызывающей идею осязания».

Но неужели же Шаванс не думает вместе с нами о том, что должен наступить взрыв и полный пересмотр содружества традиционных искусств в столкновении с новыми идеологиями нового времени, новыми возможностями новых людей — с новыми средствами владения природой со стороны этих людей?

Разве глаз, посредством инфракрасных очков «ночного зрения» способный видеть в темноте;

разве рука, посредством радио способная руководить снарядами и самолетами в далеких сферах других небес;

разве мозг, посредством электронных счетных машин способный в несколько секунд осуществлять расчеты, на которые прежде уходили месяцы труда армии счетоводов;

разве сознание, которое в неустанной послевоенной борьбе все отчетливее выковывает конкретный образ подлинно демократического международного идеала;

разве все они не потребуют искусства совершенно новых и невиданных форм и измерений, далеко за пределами тех паллиативов, которыми на этом пути окажутся и традиционный театр, и традиционная скульптура, и традиционное... кино?

И разве новая динамическая стереоскульптура не выбросится за пределы измерений и особенностей скульптуры прежней и неподвижной, с меркой, с которой хочет подойти к ней Шаванс?

Надо готовить место в сознании для прихода новых тем и новых явлений техники, которые потребуют новой небывалой эстетики.

А мы еще не овладели даже переходным этапом полного синтеза искусств в пределах того кинематографа, которым мы частично владеем на сегодняшний день.

Мы не возвели еще даже этой горы, только с вершины которой мы сумеем увидеть новые горизонты новой эры нашего искусства, столь же отличной от того, что мы делаем; как отлична наша киноэпоха от эпохи Мейбриджа, зоотропа или праксиноскопа; как отличны мы сами от [предков] эпох питекантропа и птеродактиля.

Не успев еще с синтезом того, что у нас есть, мы испытываем проносящиеся над нами первые ураганы новых, неизведанных возможностей кинематографа. И наша задача лихорадочно собирать и суммировать весь опыт пройденных и проходимых эпох, чтобы во всеоружии этого опыта встречаться с этапами новыми и бесконечно увлекательными и победоносно покорять их. Неизменно при этом помня о том, что подлинной основой новой эстетики и полноценным владением новой техникой есть, будет и навсегда останется глубокая идейность темы и содержания, для которых все более совершенные средства выражения будут лишь средствами воплощения все более и более возвышенных идей, все более возвышенных форм мировоззрения.

В разгар войны я выпускал в Америке и Англии часть этих статей в печать и в предисловии к ним мечтал о том, что с окончанием войны победоносное человечество устремит освобожденную свою энергию на творчество новых культурных ценностей, на новый подъем культуры на местах растоптанных фашистским сапогом пепелищ.

---

* Так пишет Шаванс в июльском номере «Magazin du Spectacle» за 1946 год (статья «Le Relief» par Louis Chavance). Дальше статья переходит в вовсе не остроумный эротический парафраз когда-то прелестно написанного Хаксли (Aldous Huxley) памфлета на «осязательный» кинематограф будущего в его не только забавном романе «Brave New World».

Сейчас, когда расширенный и дополненный этот сборник выходит во Франции*— долгожданный мир наступил.

И что же мы видим?

Обезумевшее человечество, опьяненное опасной игрушкой чудодейственной разрушительности атомной энергии, идет все дальше и дальше от идеалов мира и единства, все ближе и ближе к тому, чтобы в еще более чудовищных формах вызвать к жизни образ милитаризма, в еще более страшных формах, чем только что поверженный идол фашистского человеконенавистничества и мракобесия.

Тщетно зовет Советский Союз и лучшая, передовая часть мыслящего человечества к подлинно демократическому мировому и международному сотрудничеству.

Злая воля противников мира всеми силами гонит человечество к новым войнам, к новому человеко- и братоубийству.

И наш плакат в одно мгновение мог бы стать символом того, что делает обезумевший сегодняшний земной шар.

Поперек круга достаточно написать:

Дело Всеобщего Мира.

На мышке:

Объединенные Нации.

На крохах:

Достигнутое.

Только диаметр круга надо было бы увеличить до сотни метров. А тело грызуна сократить до миллиметра.

И все же перед лицом зловещего и мрачного горизонта наступающих лет и, может быть, именно поэтому, как никогда прежде — интенсивно должны добиваться народы взаимного понимания и единства.

Кинематограф уже имеет позади себя 50 лет международного творчески прогрессивного сотрудничества.

Перед ним своя громадная и сложная стихия возможностей, которыми надо овладеть не менее, чем человечеству в целом благотворной стороной открытий атомной эры новой физики.

Но кинематограф из опыта знает, что только в обмене опытом, в сотрудничестве и коллективном владении тем, что на любом участке земного шара несет творческая и созидательная мысль — возможно продвижение вперед всей армии коллективного творчества в области новой эры искусства — Века кинематографии.

Вот где не должно и не может быть самозамыкания в свои тайны, самоотъединения от мировых творческих усилий небывалого прежде подлинно синтетического искусства экрана.

Экрана?

Разве еще экрана?

Разве не сам экран уже растворился — в новейших достижениях стереокино, захватив объемно-пространственным изображением уже не стенку зала, но всю внутренность и объем театрального помещения, которое он мчит в беспредельное пространство окружающего мира, в чудесах техники телевидения?!

Беспрестанная забота о том, чтобы не пропадала малейшая крупица коллективного опыта, настойчивая требовательность к тому, чтобы каждый проблеск мысли в области кино становился бы достоянием всех творящих в кино, с самых первых же дней существования нашего кино, заставляло нас, советских киномастеров, не только в наших фильмах, но и в статьях наших и исследованиях широко и подробно разворачивать картину того, что мы ищем; того, что мы находим; того, к чему мы стремимся. Так рождались статьи за статьями...

И сейчас, собирая написанное в разное время, по разному поводу, в разные годы — между крышками одного сборника, мы обуреваемы теми же чувствами — помочь нашим личным вкладом тому окончательному победоносному штурму кинематографистов на овладение всеми возможностями кино, которым должен гореть всякий имеющий счастье творить в этой неповторимо прекрасной и беспрецедентно увлекательной области.

И если не в пример тем, кто ревностно таит за семью печатями «Удольфские тайны» современности — атомные тайны,— мы, неизменно и упорно сотрудничая друг с другом, будем выносить на благо общего дела все то, что с го-

---

* В то время издание сборника не состоялось.—*Ред.*

дами мы узнаем у нашего удивительного искусства; только тогда, быть может, наши дети и внуки, справляя второе пятидесятилетие мирового кино, смогут сменить наш плакат на другой, не мышь, а кота посадив слева.

Упразднив круг.

И оставив только мелкие осколки, как то немногое, что останется еще не использованным из средств стихии нашего великого искусства.

И будем твердо надеяться, что этот плакат на тему международной политики переделать не удастся, что идея всеобщего и неделимого мира не окажется дотла заглотанной жадным и сварливым котом себялюбия и эгоизма отдельных стран и государств, готовых сожрать всеобщее благополучие во имя собственной алчности.

Пусть всеобщее сотрудничество и обмен опытом кинематографистов — [отряда] наиболее передового из искусств — окажется наиболее передовым и в этом, пусть и в этом укажет народам путь солидарности и единодушия, которым всем нам двигаться и идти.

С этими чувствами я выпускаю в свет собрание этих разных по времени и месту материалов, сквозь которые настойчиво бьется неустанное желание пробиться шаг за шагом в самую сокровенную сердцевину тайн кинематографа на протяжении двадцати лет моей работы.

Многое здесь, конечно, устарело.

Многое преодолено.

Многое превзойдено.

Многое может иметь интерес прежде всего исторический, как вехи на пути общего движения в самые горячие годы кинематографических исканий.

Но многое по методу и по подходу своему сохраняет жизненность и активность при столкновении с новыми областями, в которые разрастается новое, идущее нам навстречу кино будущего.

А вместе взятое не может не найти своего места в качестве одной из ступеней той лестницы коллективного опыта мировой кинематографии, по которой вопреки и наперекор всем тем, кто хочет тянуть человечество назад в хаос раздора и взаимопорабощения, шаг за шагом подымается и будет подыматься грядущий кинематограф — воплотитель величайших идеалов Человечества.

Москва—Кратово. Август 1946 года

Золтан Фабри

Завтра надо готовить сегодня

Восьмидесятилетняя история кинематографа вполне может стать темой объемистого капитального труда, в котором по справедливости должно быть предоставлено слово не только самим художникам — практикам кинематографа, не только критикам-искусствоведам, но и социологам, юристам, учителям, философам, политикам, экономистам, психологам... думаю, я назвал не всех. Все мы напряженно размышляем о месте искусства в нашем сложном, постоянно меняющемся мире. Что касается искусства кино, то мы имеем все основания говорить об уникальном, лишь ему одному свойственном характере воздействия на современную нам жизнь.

Оставим историкам и теоретикам кино исследования об истоках десятой музы — музы XX века, о взаимовлиянии искусств, оставим им право на ретроспективный анализ пути, пройденного кинематографом за восемьдесят лет. Поговорим о сегодняшнем дне мира. Сегодняшнем дне кино. И мир и кино неоднородны. Разделен мир—разделен кинематограф.

Существует киноискусство Запада и киноискусство социалистических стран. У них общие функции, но разные задачи.

Более того, киноискусство Запада тоже не предстает перед нами единым и монолитным. Учение В. И. Ленина о двух культурах в буржуазной культуре получило свое законченное выражение в кино. Ибо из всех искусств оно наиболее социально активно. Мо-

жет быть, как раз поэтому Ленин назвал его «важнейшим из искусств». Наконец, не все, что печатается на бумаге,— литература, не все, что проецируется на экран в темноте зрительного зала,— киноискусство. Будем говорить о том, что как-то соотносится с понятием «искусство».

Итак, кинематограф и сегодняшний день мира. Честно говоря, я плохо представляю себе другое сочетание, так как кино несомненно искусство сегодняшнего дня. Фильм оказывает наибольшее влияние на современную ему эпоху. В этом смысле мы работаем не для будущего. Через 50 лет нас, сегодняшних, никто не будет смотреть. Литература, музыка, живопись — вечны. Произведения этих искусств возвращаются к каждому новому поколению на новом уровне восприятия. Они активно включаются в контекст художественной культуры и общественной жизни каждого нового исторического витка. В кино все намного сложнее. Шедевры, созданные пятьдесят лет назад, в большинстве своем остаются на полках синематек учебным пособием, свидетельством былых достижений. Конечно, ничто не пропадает втуне. Былое оказывает влияние на нас, художников, и через нас влияет на современный процесс. Но это влияние вторично. Первозданная острота эмоциональной реакции, психологического воздействия — то, чем так сильно искусство, утрачивается в кино быстро и навсегда. Я бы сказал, что тот колоссальный заряд, который содержит в себе подлинное произведение искусства, тратится в его «традиционных», классических формах — литературе, музыке, живописи — постепенно. Каждое последующее поколение открывает в них для себя нечто новое. Фильм же «разряжается» мгновенно — подобно выстрелу, взрыву. В этом его слабость, но в этом и его сила. Воздействие фильма, не растянутое во времени, обладает огромной силой. Эта сила может быть разрушительной, но она может и созидать. Все зависит от того, в чьих руках она находится, кто ею пользуется.

К сегодняшнему дню кино достигло совершеннолетия. Со времен Гриффита и Эйзенштейна было сделано много хороших фильмов, достойных называться произведениями искусства. И все же те, кто долго не хотел признавать за кинематографом его права называться искусством, пользовались достаточно убедительной аргументацией.

Последнее двадцатилетие явило миру безграничные возможности искусства кино. Рене, Феллини, Антониони, Бергман, фильмы советских режиссеров шестидесятых годов достигли таких глубин в постижении внутреннего мира человека, такой степени воздействия на него, какие в прошлом были доступны лишь литераторам, художникам, музыкантам. Духовный мир человека, его святая святых — его сознание, и даже его инстинкты, его комплексы стали для кинематографа реальным, зримо воплощенным процессом. Сегодня кино может все.

Но странное дело! Как раз достигнув духовной зрелости, кинематограф стал утрачивать зрителя. Высший пик расцвета удивительно совпал с глубоким кризисом, поразившим кино. В Советском Союзе колебания посещаемости кинотеатров были весьма незначительны, и до сих пор ваша киноаудитория остается на стабильно высоком уровне. Но в Венгрии, например, еще 10—15 лет назад фильм просматривали в среднем 3—4 миллиона человек, то есть каждый третий, сегодня же мы довольствуемся аудиторией в 300—400 тысяч, а если картину увидели 700—800 тысяч зрителей, мы говорим об огромном успехе.

Что же произошло? Сила кино в его массовости, поэтому нас не может не волновать и даже тревожить столь явное снижение интереса к результатам нашего труда среди тех, для кого мы работаем. И это в момент, когда мы осознали свои возможности, ощутили свою силу!

Причин тут несколько. Я не буду говорить обо всех, но хотя бы об одной из них — появлении телевидения — сказать нужно. О ТВ как о конкуренте кино, отобравшем у последнего зрителя, говорят все. Я же хочу обратить внимание на то влияние, которое телевидение самым решительным образом оказало на развитие кинематографа как искусства,

как зрелища. При этом сразу должен подчеркнуть, что кризис, в который ТВ ввергло кинематограф, носит характер временный. Уже сейчас мы видим, что положение выправляется. Не так быстро, как мы бы этого хотели, но, быть может, было бы справедливо винить в этом не только голубой экран, но и самих себя тоже.

Увлеченные поисками формы, заманчивыми возможностями, вдруг перед нами открывшимися, мы позабыли о зрителе. Так, что поначалу мы сами отвернулись от него, а уж он не замедлил отплатить нам той же монетой. Но в будущее я смотрю с оптимизмом.

В основе кинозрелища — коллективное восприятие. Телевизор, у экрана которого могут собираться одновременно пусть двадцать человек, пусть пятьдесят, никогда не заменит киноэкран зрительного зала, в котором пятьсот, тысяча человек сопереживают происходящему на белом прямоугольнике.

Говоря о влиянии ТВ на кино, я не имел в виду и те технические новшества, которыми поспешил обзавестись кинематограф в борьбе за возвращение зрителя. Повсеместное использование цветной пленки, широкий экран, широкий формат, циркорама, стереозвук, видеозапись, многокамерная съемка и т. д. и т. п. Техническая революция коснулась и самих кинозалов — в них стало возможно дышать и даже просто приятно провести время. Конечно, все это сыграло какую-то положительную роль, но на развитие искусства кино как такового повлияло в очень малой мере. Лишь частично была выполнена и основная цель, этими мерами и преследовавшаяся,— посещаемость кинотеатров возросла не намного и стабильный характер не приобрела.

Влияние телевидения сказалось в другом. В современном кинематографе сосуществуют две тенденции. Первая отражает стремление кинематографа проникать в сложный внутренний мир человека. Вторая связана со способностью кинокамеры с документальной достоверностью запечатлевать окружающую реальность в формах самой жизни. Я не хочу отдавать предпочтение ни одной из них, но замечу, что первый путь пробуждает в режиссере художника, дает простор его творческой фантазии, второй же уподобляет его селекционеру (в чем я лично не вижу ничего плохого), чья роль сводится к умелому отбору нужного ему для фильма материала. Это второе направление прекрасно прижилось на телевидении с его первородным пристрастием к документальной достоверности. Естественно, что при идентичном характере зрелища, предлагаемого кино и телевидением, зритель предпочитает остаться дома, нежели за тем же самым идти в кинотеатр. Присвоив один из присущих кинематографу способов отражения реальности, телевидение автоматически приобрело у кино этого рода и его зрителей. Таким образом, телевидение отобрало у кино не вообще зрителя, а лишь ту его часть, что была воспитана соответствующим кинематографом. А так как таких зрителей было большинство (как и самих таких фильмов), то и кризис кино оказался столь болезнен и глубок.

Полагаю, что на плацдарме традиционного, «повествовательного» кино мы не сможем успешно конкурировать с телевидением. Следовательно, усилия кинематографистов все больше будут направляться по пути постижения духовного богатства человека и воплощения его на экране. Именно на этом пути искусство всех родов и видов достигло наиболее впечатляющих побед. Идя по этому пути, кинематограф становился и в конце концов стал искусством. Хочу быть правильно понятым. Выражая признательность телевидению за «раскрепощение» кино, за то, что домашний экран взял на себя многое из того, чем был вынужден ранее заниматься кинематограф, я отнюдь не ратую за некую элитарность киноискусства. Искусство кино *ни в коем случае* не должно быть искусством для узкого круга. Демократизм искусства, его массовость — это козыри, с которыми мы не хотим расставаться. Нужно стремиться к тому, чтобы художественное совершенство сочеталось в наших фильмах с яркой зрелищностью и доходчивостью. Но при этом мы не должны нивелировать наше искусство под уровень среднего, неподготовленного зрителя. В. И. Ленин говорил: «Искусство принадле-

жит народу... Оно должно поднимать массы, развивать в них художников...» Нужно воспитывать культуру восприятия фильма. Нужно приучать зрителя к новым формам. Все искусства прошли этот путь. Я не хочу ничего упрощать, вульгаризировать — связи искусства с жизнью намного сложнее и многообразнее любых формул и логических построений, но одно для меня ясно — чем строже мы будем относиться к себе, к своему творчеству, чем уважительнее к зрителю, тем скорее будут ликвидированы ножницы между высоким искусством и массовым зрителем.

Особая ответственность за настоящее и будущее искусства кино лежит на нас, художниках социалистических стран. Киноиндустрия Запада прибегает сегодня к любым, даже недозволенным для подлинного искусства средствам, чтобы вернуть зрителя в пустующие кинозалы. Уголовщина, секс, откровенная порнография, апологетика жестокости — все поставлено на службу финансовым интересам киномонополий, идеологическим интересам правящих классов. Такая политика вызывает сожаление, ибо массовый зритель в этих условиях начинает терять ориентиры. Увязнув в трясине каждодневных забот, он не видит возможности когда-нибудь вырваться из этого болота, а кино вместо того, чтобы протянуть ему руку помощи, пробудить надежду, оглушает человека, лишает воли.

И, право же, то, что проделывают сейчас на Западе дельцы от кино, имеет весьма приблизительное отношение к искусству, и «свобода», о которой так любят поговорить, на практике оборачивается свободой от каких-либо моральных обязательств перед зрителем. Деньги и политика, я бы сказал, грязные деньги и грязная политика, диктуют им методы обработки зрительской аудитории. К сожалению, и большие, настоящие художники Запада, объективно отражая кризис общества, в котором они живут, не видят порою выхода из тупика. Их фильмы — беспощадное зеркало окружающего их мира. Зрителю, узнающему себя в этом зеркале, не прибавляется уверенности в завтрашнем дне, уверенности, столь необходимой человеку, человечеству.

Художники стран социализма могут и должны противопоставить кризису буржуазной идеологии свою веру в человека, в социальный прогресс. Социалистическое искусство обязано помнить о своей миссии пропагандиста гуманистических идей. При этом мы должны быть предельно искренни как художники, ибо, нарушив веру зрителя в правду происходящего на экране, мы подорвем и его веру в наши высокие идеалы.

Искусство вообще, и особенно искусство кино, является первооткрывателем. Потому что оно поднимает такие вопросы, касается таких проблем, какие может провидеть только художник, человек, обостренно чувствующий время. Художник подобен чуткому сейсмографу, улавливающему толчки тогда, когда ничто еще, кажется, не предвещает опасности. И так же, как этот умный прибор не в состоянии предотвратить землетрясение, он лишь должен вовремя подать сигнал тревоги, так и художник не разрешает конфликт, но обращает внимание общества на проблемы, стоящие перед ним.

Будущее кино? Как жаль, что я не оракул. Мне самому было бы интересно узнать, что будет с кинематографом, скажем, через полвека. Меня тревожит будущее любимого искусства. Несмотря на свой бесспорный рост, свою зрелость, сегодня кинематограф с трудом может проявить свою силу массового искусства, для чего он, собственно, и рожден. Я не хочу, чтобы гурманы от кино читали мысль художника «между строк». Это мне отвратительно.

Я согласен с тем, что никакие технические ухищрения не изменят в будущем суть киноискусства, так же как они не сумели повлиять на характер кино в пятидесятые годы. 70-мм формат так и не прижился; как аттракцион существует циркорама.

Выразить содержание в определенной, адекватной ему форме — вот главная задача, которую нужно решать сегодня и в будущем. Я лично убежден: каждое произведение искусства несет в себе единство содержания и формы. Чем сложнее содержание, тем, очевидно, сложнее будет и форма, это содержание вы-

ражающая. Не нужно стараться приспосабливать форму под понимание усредненной, обезличенной аудитории. В этом случае мы наверняка обедним содержание. Очевидно, второй путь — путь воспитания зрителя — сложнее и длительнее, но насколько он благороднее приспособленчества в искусстве. Новый, эстетически подготовленный зритель — это тоже, если хотите, будущее кино. Его надежда.

И, конечно же, навсегда останется в центре внимания художника человек. Его место в мире, его отношения с другими людьми, его поиски истины...

Луи Дакен

В непрестанном движении

Рождение кино вызвало ни с чем не сравнимый общественный резонанс. Споры о роли и месте кино в жизни общества и в системе других искусств не прекратились и по сей день. И то, что скажу я — не подведение итогов, а реплика в споре...

Даже образованные, интеллигентные люди на первых порах видели в кинематографе лишь аттракцион, занятное развлечение. И таких было большинство. Но уже тогда Максим Горький и Леон Муссинак разглядели в «гадком утенке» красавца лебедя. Муссинак сказал, что когда-нибудь кино объединит человечество. Сегодня мы еще не можем сказать, что его предвидение свершилось, но уже сегодня ясно, что Муссинак не ошибся в главном. Универсальность киноязыка оказалась не только созвучной стремлению людей к взаимопониманию, но явилась тем необходимым инструментом, с помощью которого этого взаимопонимания можно достичь. Собственно, то, о чем я говорю, присуще любому искусству, но кино — в силу его массовости и демократизма — эта миссия искусства присуща в концентрированном виде.

Лично я по-настоящему увлекся кинематографом, когда увидел фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова. Молодое советское кино оказало огромное влияние на будущее киноискусства. Формальное совершенство работ советских режиссеров было подчинено прогрессивной идее. Их искусство служило революции и было ее частью. «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал» — блестящие образцы политического кино. Хочу подчеркнуть — п р о г р е с с и в н о г о политического кино, ибо, строго говоря, «неполитического» кино быть не может: каждый фильм несет в себе определенную идеологию. Именно поэтому так велика ответственность художника за то, что он делает в искусстве. Кинематограф обладает огромной силой воздействия на человеческую личность, и от того, куда эта сила направлена, зависит очень многое в современном мире.

Не нужно, однако, забывать о том, что искусство выражает идею не механически, а через посредство присущих ему средств. Иначе говоря, идея как таковая, идея в чистом виде в произведении искусства не может существовать, не будучи переведенной на язык искусства. Во Франции молодые гошисты хотят делать «политическое» кино. Они наивно полагают, что революцию можно сделать фильмами, но на деле же их картины лишний раз доказывают ту простую истину, что политическая схема так и останется схемой, если художник не способен эмоционально заразить нас. Схематизм — это разрыв идеи художника с его эмоцией.

С другой стороны, художник своим творчеством объективно поверяет политическую идею. Примером тут может служить творчество Годара. Годар бесспорно крупный кинематографист, много сделавший для французского кино, но, зайдя в политический тупик, тупик маоизма, он оказался творчески парализованным. Он остановился в своем развитии, стал претенциозным и смешным. Годар продолжает поиски оригинальных форм, не понимая, что не в форме, какой бы изысканной она ни была, он сможет обрести творческую свободу. Я думаю, что сам Годар, быть может,

менее всего повинен в том, что оказался в таком положении. Политическая и экономическая система буржуазного общества завели его в идейный и творческий тупик. Судьба Годара — предостережение всем талантливым кинематографистам, работающим в условиях капиталистической системы.

Анализируя современный кинопроцесс, мы не можем позволить себе абстрагироваться от понимания того, что кино — это не только искусство, но и грандиозная индустрия с ее неумолимым законом получения прибылей. А так как кино на Западе полностью контролируется монополиями и финансовыми группами, для которых кино лишь одна из многих сфер вложения капитала, то естественно, что они менее всего заинтересованы в развитии кино как искусства. Прогресс искусства обусловлен повышением уровня культуры масс. Оглупляя зрителя, монополисты тормозят прогресс искусства кино. Погоня за прибылями объективно смыкается со стремлением правящих классов оглупить публику, увести от насущных социальных проблем, убаюкать сладкой ложью, одним словом, отвлечь от реальной жизни. Кинематографу отводится роль социального иллюзиониста. Иллюзионом звали кино на заре его существования; хотя с тех пор прошло уже восемьдесят лет и кино доказало и свою силу и свое право называться искусством, дельцы, выполняя социальный заказ буржуазии, делают все, чтобы кино оставалось иллюзионом.

Что касается будущего, то я оптимист. Каким же он будет — завтрашний день кино? Давайте-ка немного помечтаем. Человек должен мечтать.

Конечно же, будущее кино зависит в равной мере от таланта художника и от уровня культуры масс. Уже сейчас мы наблюдаем за постепенным изменением феномена зрительского восприятия, и этот процесс будет продолжаться; зритель все больше и больше будет полагать себя сопричастным происходящему на экране. В идеале массовый зритель и профессиональный критик совместятся в одном лице. Зритель будет эстетически развит, а критик не утратит первозданной зрительской эмоции, ибо, конечно же, мы должны получать удовольствие от встречи с искусством. Об этом много и интересно говорил Брехт. Итак, идеальное кино в идеальном обществе—это, в конечном счете, и д е а л ь н ы й з р и т е л ь.

Я вполне представляю себе в будущем такую ситуацию: активный деятель прогрессивного движения зашел в кинозал и увидел на экране то, о чем он говорил на митинге два часа назад. Искусство будет жить общественной проблематикой, а она в свою очередь будет питать искусство темами и идеями. Убежден: будущее кино не в развитии его технических возможностей, а в разрешении проблемы освобождения человеческой личности.

Уже сейчас кинематограф взял на себя функцию просветителя. И я не имею в виду роль кинематографа в развитии общества в слаборазвитых странах. Во Франции после выхода на экраны фильма «Идиот» сотни тысяч французов, посмотревших картину, прочитали роман Достоевского.

Думаю, что просветительская роль кинематографа будет возрастать.

Однако хочу подчеркнуть, что пропаганда литературной классики —лишь одна из форм существования кино, притом отнюдь не основная. Да, кино и литература находятся в определенных связях и, более того, кино многим обязано литературе, лучшим ее образцам; но из этого не следует делать вывод о фатальной зависимости кинематографа от литературы. Это было бы неверно. Я согласен с Муссинаком, который как-то заметил, что кино слишком зависит от традиций. Да, во французском кино был этап, ознаменованный содружеством Карне и Превера, но это совсем не значит, что кино всегда и во всем должно следовать за литературой и зависеть от нее. Кинематограф — искусство самостоятельное, развивающееся по своим законам, и чем скорее это будет осознано, чем богаче и своеобразнее будет киноязык, тем скорее кинематограф найдет свой путь к людям. И, наконец, будущее кино — это творческая свобода художника-гуманиста. Сегодня даже такой мастер, как Феллини, не свободен, а Дзаваттини говорил о непоставленных сценариях, как о кладбище киномыс-

ли. Сам я не смог сделать того, что хотел и на что я чувствовал себя способным.

Кино, как никакое другое искусство, детерминировано социальной средой. И так как я верю в социальный прогресс человечества, я верю в будущее искусства кино.

Серджио Амидеи

Элитарное кино — нонсенс

В отличие от многих своих коллег, я считаю, что кино стало искусством сразу — как только появились на экранах первые ленты. Уже Мельес владел приемами нового искусства, хотя, быть может, его работы сегодня кажутся нам примитивами.

Конечно же, кино—принципиально новое искусство, отличающееся от иных прежде всего коллективным характером создания фильма. В других искусствах художник остается один на один с материалом творчества, и результат, в конечном счете, зависит от его таланта, от его способности выразить желаемое. Произведение киноискусства — фильм — создают десятки людей разных вкусов, темпераментов, разной степени творческой одаренности. Коллективность работы над фильмом плюс коллективность его восприятия — вот, пожалуй, то, что отличает кино от всех других искусств.

И еще один момент я хотел бы выделить. Книгу — пишут, музыку — сочиняют, фильм же — производят. Мы так и называем процесс кинотворчества — киноироизводство. Промышленный характер самого создания предмета искусства определяет его своеобразие, не знающую аналогий в художественном творчестве специфику. Давайте попробуем проследить процесс создания фильма от момента замысла до момента демонстрации готовой работы на примере, наиболее близком мне — на примере итальянского кино.

На IX Московском международном кинофестивале, где мне довелось быть членом жюри, один из главных призов получил фильм молодого итальянского режиссера Этторе Сколы «Мы так любили друг друга». Я назвал Сколу молодым художником, и это правда: в режиссуру он пришел недавно, но вообще-то в кино Скола не новичок — он принимал участие в создании многих сценариев, по которым были поставлены фильмы, получившие известность далеко за пределами Италии. И вот этот опытный уже кинематографист задумал сделать фильм о судьбе поколения, о тех, кто когда-то сражался в рядах Сопротивления, и о том, что стало с ними сегодня. Я не собираюсь пересказывать здесь содержание фильма — советские зрители смогут его увидеть. Скажу лишь, что Скола в своей работе хотел (и отчасти ему это удалось) проследить процесс разъединения людей в буржуазном обществе. Когда-то они были друзьями, они вместе сражались с фашизмом, воодушевленные высокими гражданскими идеалами. Процесс утраты этих идеалов, бездуховность существования человека в современном западном обществе — вот что более всего волновало Сколу, как честного художника и гражданина своей страны. Казалось бы, общество должно поощрять появление такого рода произведений, ибо они помогают выявлению и излечению его недугов. Но в капиталистическом обществе немного найдется охотников вскрывать собственные язвы, лучше уж загнать болезнь внутрь. Как это делается?

Режиссер приходит к продюсеру и излагает ему свой замысел. Он талантлив, но у него нет денег. Продюсеру же нужны твердые гарантии, что вложенный капитал не только вернется, но и умножится. Будет ли фильм произведением искусства, станет ли он явлением общественной жизни, продюсера эти вопросы не волнуют. Наилучшей приманкой для зрителя служат имена известных актеров. Конечно, их участие значительно удорожает картину, поскольку им нужно платить огромные гонорары, но продюсер идет на это, ибо надеется, и не без оснований, что эти деньги вернутся. Хочет режиссер того или иного

актера или нет, продюсера не интересует. Он дает деньги и считает себя вправе вмешиваться в творческий процесс. Что касается темы фильма, то продюсер и здесь вносит свои коррективы и в сценарий и в общий замысел ленты. Наконец, фильм готов. Это уже не тот фильм, который задумывал режиссер, но предположим (как это случилось со Сколой), ему удалось отстоять в процессе производства главную мысль, ради которой он брался за работу. Фильм тиражируется и поступает в распоряжение прокатчиков. Владельцы кинотеатров объединены во всесильную организацию, способную не допустить на экраны неугодную им картину. Так случилось, к примеру, с фильмом «Убийство Матеотти», который не демонстрировался в городах Южной Италии. Среди владельцев кинозалов оказалось немало крайне правых, вступивших в союз с мафией, грозившей подпилить стулья в залах, где будет идти эта картина. Создатель фильма никак не может повлиять на прокатную судьбу своего детища. А что такое фильм, который не нашел зрителей?

То, о чем я рассказал, отнюдь не исключительный случай в буржуазном кинопроизводстве, а скорее правило — закон жизни. Сколе еще повезло. Ему удалось сделать фильм и удалось довести его до зрителя.

Тем большая ответственность за судьбы искусства кино лежит на кинематографистах социалистических стран. У вас не может быть такого положения, когда фильм не приходит к зрителю из-за остроты заложенной в нем социальной и политической проблематики. В буржуазном обществе, если обратиться к истории, искусство всегда принадлежало элите. Октябрьская революция открыла доступ к искусству широким народным массам. Культурные ценности, духовные богатства человечества стали достоянием народа...

Я горд сознанием того, что киноискусство моей страны оставило заметный след в истории мирового кино. Почему мы смогли это сделать тогда, и что нас ждет в будущем? От ответа на этот вопрос, от того, насколько верные выводы будут сделаны из прошлого, во многом зависит наше будущее.

Думаю, что в Италии были объективные условия для появления неореализма, одного из ведущих направлений послевоенной итальянской культуры. Во-первых, мы проиграли войну и, во-вторых, мы добились свободы после двадцати лет господства фашизма. Фашизм сделал все, чтобы в глобальных масштабах подавить культуру, подавить дух народа. Но духовную жизнь людей уничтожить нельзя. Поражение фашизма освободило творческие силы нации. Почему же именно кино быстрее и эффективнее других искусств обрело себя в новой ситуации? Ведь до войны у нас почти не было серьезных работ в кинематографе.

Начну с того, что национальный итальянский характер, итальянский гений чаще всего находил свое выражение в изобразительных искусствах. Архитектура, скульптура, живопись — традиционные виды искусства, в которых итальянцы достигли высочайших вершин. Так же как русские — в литературе и музыке. Кино — искусство изобразительное. И оно бесспорно впитало уроки итальянских художников, скульпторов, зодчих прошлых веков. С другой стороны, кино — искусство демократическое, искусство масс, и через него можно было скорее донести до народа правду, призыв к национальному возрождению. Будущее итальянского кино — в верности этой тенденции: говорить своему народу правду, какой бы жестокой и некрасивой она ни была. Собственно, это путь любого истинного искусства, любого честного художника, в какой бы стране он ни жил.

Художник — продукт своего времени. Он не может и не должен изолировать себя от своего народа, от проблем, перед ним стоящих. Я думаю, что кинематографу еще есть что сказать людям. Он многого добьется, если будет верен своей гражданской миссии и если сумеет достичь еще больших глубин в постижении внутреннего мира человека. А для этого киноискусство должно пополнять и совершенствовать свой арсенал — средства художественной выразительности.

Усваивая достижения других искусств, кино не должно забывать, что оно говорит на

своем языке. Это особенно заметно, когда мы имеем дело с экранизацией литературных произведений. Стремясь к точности перенесения повести или романа на экран, мы порою теряем достоинства, которыми обладал литературный первоисточник. Экранизация обнажает родовое отличие кино от литературы. Лучшие фильмы были сделаны по оригинальным сценариям, специально написанным для экрана. Возможно, они не обладали литературным блеском, но они несли особую драматургию, особое понимание специфики кино. Я убежден: союз литературы и искусства кино должен быть союзом равных.

Я не знаю, сумеет ли кино в будущем укрепить свое влияние, расширить его и углубить, но думаю, что кино — искусство, объединяющее людей, будет жить, пока существует цивилизация, ибо ничто не может истребить в нас стремления к единству и взаимопониманию.

Ежи Коссак

С точки зрения социолога

Кино могло бы стать важнейшим из искусств нашего времени на всех континентах земного шара. Но в капиталистическом обществе оно по-прежнему остается прежде всего явлением буржуазной массовой культуры. Из нескольких тысяч новых фильмов, ежегодно появляющихся на экранах, лишь немногие могут претендовать на звание произведений искусства. Преобладающая масса кинолент, создаваемых промышленными центрами капиталистических стран, служит целям примитивного развлечения, компенсации, психическому очищению шоком (катарсис). Легкость так называемой идентификации, то есть психологического отождествления зрителя с героями экрана, с происходящими на экране событиями, перестает в данном случае играть позитивную общественную функцию. Фильм, как сновидение, грезы наяву для нищих духом, становится инструментом, способствующим уходу от жизненно важных проблем.

Нет сомнения, что в мире капитализма коммерческий, массовый кинематограф действует на человеческую мысль и совесть отупляюще.

Социалистический мир не только освободил сферу культуры, но и заложил прочные основы для обновления искусства кино, его активного участия в жизни общества. В сфере кино именно советское искусство продемонстрировало всему миру подлинные творческие возможности и социальную роль кино.

Советская кинематография уже в первые послевоенные годы выполнила свою великую миссию: показала нам на экране переломный момент в истории человечества и создала образ социально, интеллектуально и нравственно возрожденного революцией народа. Открытия совершенно нового тематического круга соединились в советском кино с творческим и зрелым использованием новых средств художественной выразительности и новой техникой монтажа. Новаторство содержания и формы в советском кино предопределило и качественно новый подход к отражению общественной жизни: искусство стало показывать социальную детерминированность человеческих судеб, коллективные формы общественной деятельности людей, место человека в истории и его личную ответственность за исторические события. Этим путем пошли в послевоенной действительности и все кинематографии социалистических стран, в том числе, конечно, и польская. Если бы мы захотели выразить весь этот огромный опыт, накопленный социалистическим киноискусством в виде обобщенной формулы, мы могли бы сказать, что сформировался совершенно новый тип социалистического многонационального сообщества художников кино, которых объединяет единое понимание и воплощение на практике общественной миссии кино. Эта миссия подразумевает преобразование сознания и нравственных убеждений людей средствами подлинного киноискусства, создающего реалистическую

картину мира, многообразия его конфликтов, побед и поражений.

●

В наши дни ленинское определение кино как важнейшего из искусств приобретает совершенно особое значение. Это связано и с массовостью новых аудио-визуальных средств передачи, и с расширением аудитории кино за счет роста образования и проникновения кинематографии в страны «третьего мира». Что касается Польши, то можно предположить, что в ближайшие годы средства массовой информации будут развиваться у нас за счет количественного роста уже существующих форм. Однако методы производства фильмов для кинотеатров и телевидения, а также способы их распространения будут непрестанно совершенствоваться, приспосабливаясь к новым потребностям высокообразованной, прежде всего молодой аудитории.

И именно в тот момент, когда кинематограф окажется перед лицом повышенных художественных и общественных требований, ему придется столкнуться и с совершенно новыми техническими условиями. Думаю, мы не ошибемся, если будем прогнозировать быстрый прогресс и принципиальные изменения в системе производства, записи и воспроизведения фильмов. Если до сих пор кино использовало прежде всего достижения оптики, механики и химии, то уже теперь технический прогресс в этой области связан с электроникой и даже атомной физикой и астронавтикой (в связи с трансмиссиями через космическое пространство). В последнее время об этом было написано немало: это и разные варианты видеокассет, используемых в качестве приставок к телевизорам, и проекция электронного изображения на большом домашнем экране (на котором можно также смотреть и телепередачи), и широкое распространение миниатюрных электронных кинокамер индивидуального пользования, и применение голографии... И многое, многое другое.

В частности, скажем, распространение видеокассет значительно продлит жизнь фильмов. Фильмы, как сейчас книги, будут стоять на полках, их можно будет просматривать неограниченное число раз, возвращаться к определенным сценам, кадрам... Словом, изучать, как книги. Киноискусство, таким образом, что называется, проникнет в каждый дом.

С другой стороны, более широкое использование голографии и других дорогостоящих методов фиксации и воспроизведения киноизображения приведет к появлению небольших кинотеатров-клубов, что даст толчок расцвету коллективных форм восприятия, лишенных, однако, анонимности аудитории больших кинозалов.

Новая техника несомненно приведет также к более тесным связям кинематографистов-профессионалов и кинолюбителей.

Может быть, изобилие чисто технических новинок подчас мешает полностью осознать тот факт, что весь этот огромный арсенал средств будет служить выражению нового содержания. Вот почему так важно уже сегодня позаботиться об идейном и художественном воспитании кинематографистов социалистических стран, об их профессиональном и общественном росте.

Это необходимое условие для выполнения великой миссии кинематографа в условиях строительства развитого социалистического и коммунистического общества.

Ал. Романов

Он искал не сходства, а правды

Василий Шукшин, каким я его помню

Два портрета: первый — в книге «Там, вдали...», выпущенной издательством «Советский писатель» в 1968 году, второй — в книге «Беседы при ясной луне», вышедшей в издательстве «Советская Россия» в году 1974-м.

Несомненно, это одно и то же лицо: крупный лоб, острые узкие глаза, простой русский нос, расходящиеся вниз неглубокие морщины, резко и жестко очерченные скулы, губы с ямочками по краям...

Лицо одно, а портреты разные. Что отличает их? Конечно, те шесть лет, что отделяют одну книгу от другой. Иным стало выражение лица, во взгляде на последнем портрете — этакая многоопытная лукавинка. Но есть в этих портретах и нечто общее, неизменное: выражение доброты, какой-то незащищенности, отзывчивости, свойственное этому человеку.

А человек этот — писатель, режиссер, актер, автор многих полюбившихся людям книг и художественных кинолент — Василий Макарович Шукшин.

●

Впервые я встретился с ним в 1964 году, накануне Первого Всесоюзного кинофестиваля, проводившегося в Ленинграде. Разумеется, я знал его и до этой встречи по фильму «Два Федора», в котором он исполнял ведущую роль, но беседовать с ним не приходилось. И первая личная встреча осталась в памяти, видимо, навсегда.

Я много слышал о нем, как о талантливом писателе и актере, и, откровенно говоря, представлял себе все эти его таланты в соответствующей «упаковке»: модный костюм, лирическая прическа, несколько развязная манера общения. А увидел я простецкого человека, у которого полностью отсутствовали характерные приметы уже полученного признания. Это был стеснительный, неразговорчивый человек с удивительно живым, пронзительным взглядом узких глаз. Он умел слушать собеседника, а отвечал вполголоса: неторопливо, застенчиво, а то и — по первой видимости — даже как-то невпопад. Его можно было принять за рабочего, может быть, строителя или слесаря, а скорее всего, за демобилизованного солдата, только не за вкусившего уже первую славу представителя столичной художественной элиты.

— Я кинематографист, — как-то очень смущенно сказал он, и сказал это так, словно опасался, что я могу подумать о нем что-то другое.

— ВГИК? — спросил я.

— Что же еще? — охотно отозвался он.— Учился у Михаила Ильича... У Ромма... Сильный, мудрый человек, многое в жизни видит по-своему...— Он помолчал, затем как-то очень пристально посмотрел мне в глаза и продолжал:— Так вот, и по науке и по душевному влечению я кинематографист... А по ночам, да и днем случается, пишу... Не могу не писать... О том, что видел, что не отходит и мучает... И еще играю, заставляю себя, так сказать, творить публично... Ценю зрелищность происходящего... Что же еще?..

Известие, что фильм «Живет такой парень», в котором он впервые выступил как сценарист и режиссер, выдвинут на конкурс Пер-

вого Всесоюзного кинофестиваля, он воспринял как-то уж очень спокойно, словно речь шла вовсе не о его фильме. Не сказал ни «спасибо», ни «а надо ли?». Каюсь, я подумал тогда, что этот тридцатипятилетний выпускник ВГИКа, с которым я беседую,— крепкий орешек, раскусить который будет не так-то легко. Но одновременно возникло и уважение к простоте его, к его немногословию, свободе от малейшей рисовки.

Однако главной причиной нашей встречи было не выдвижение на конкурс фильма «Живет такой парень», а то, что меня после просмотра фильма и его обсуждения крайне озадачило то обстоятельство, что он очень мало походил на сценарий, который я читал при запуске его в производство. Мне хотелось понять, почему автор так далеко отошел от сценария, тем более что это был его первый собственный сценарий. Меня удивило и то, что фильм, в отличие от сценария, был построен как цепь новелл, каждая со своей завязкой и развязкой, и единственно, что их объединяло, это образ доброго, душевного парня Паши Колокольникова, сибирского шофера, роль которого исполнял актер Л. Куравлев, да еще бесконечная лента Чуйского тракта, по которому Пашка вел свой грузовик.

По теме, содержанию, композиционному построению да и по актерскому исполнению новеллы сильно отличались друг от друга. Больше других автору удалась история двух пожилых людей, которых Паша решил поженить. В отличие от сценария, в этой совершенно самостоятельной новелле нам предлагалась не столько комедийная, сколько лирическая тема, словно автору самому неотступно хотелось, чтобы никто вокруг не страдал от одиночества, и словно его герой руководствовался единственным побуждением — любым способом, даже не очень понятным и приятным окружающим людям, сделать им добро.

...Мы сидели друг против друга, Шукшин беспрерывно курил, зажигая одну сигарету от другой, и очень сбивчиво рассказывал:

— Уж не знаю, как это и получилось... Хотелось сделать все по сценарию, в срок, но чтобы не тяп-ляп... Пораскованнее, что ли?.. А когда Куравлев начал играть, я вдруг понял, что это не просто шофер Павел Колокольников, каким он был обозначен в сценарии, а мой друг, Пашка, по прозвищу «Пирамидон», не очень-то образованный, не очень-то воспитанный, но неугомонный жизнелюб. В этом его суть. И картина сразу пошла подругому, тут уж ничего не поделаешь. Потому что только такой Пашка и мог задавать повстречавшимся с ним людям острые вопросы о жизни, о счастье человека, даже о нашем этическом идеале. И задавать их без усмешки, без задних мыслей, без подвоха.

Помолчал и как-то очень веско, уверенно сказал:

— Конечно, ошибку со сценарием я понял, в этом не сомневайтесь... Но если бы я и заново начал снимать как-то иначе переписанный сценарий, то все равно снимал бы иначе, по-другому... Я, видимо, не научился, что ли, держаться даже своей собственной выработанной схемы... Хочу каждый раз сделать по-новому, покрепче, поубедительнее... ближе к жизни, если точнее сказать...

●

... В Ленинград мы приехали утром «Красной стрелой», в день открытия кинофестиваля. Это был последний июльский день — безоблачный и безветренный. Невский проспект предстал перед нами в ослепляющем цветении флагов и транспарантов. И вдоль других улиц тоже были размещены живописные панно с воспроизведенными на них цветными кадрами из фильмов последних лет. В нарядных, праздничных кинотеатрах «Великан» и «Знание», в Доме кино все было готово к тому, чтобы начать конкурсные просмотры.

Вечером в кинотеатре «Великан» состоялось торжественное открытие кинофестиваля.

Конкурсный просмотр был начат фильмом «Живет такой парень».

А через десять дней эта первая самостоятельная — и сценарная и режиссерская — работа Василия Макаровича Шукшина, созданная им на Центральной студии детских и юношеских фильмов им. М. Горького, была

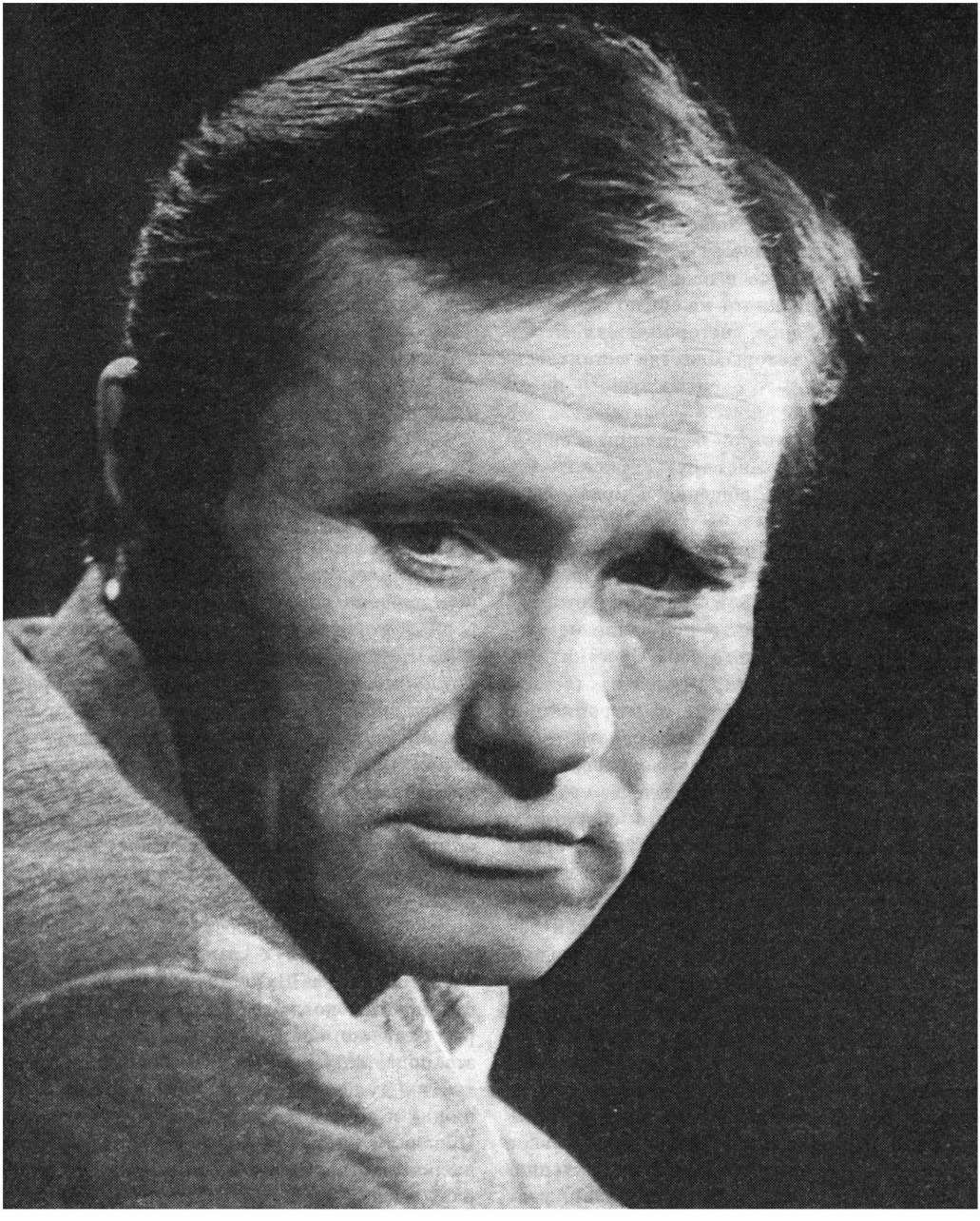


Фото Н. Кочнева (печатается впервые)

признана жюри лучшим комедийным произведением года.

Несколько позже на Международном кинофестивале в Венеции ему была присуждена первая премия — «Золотой лев святого Марка».

●

Я видел все фильмы Василия Шукшина и все фильмы с его участием, читал все его книги и едва ли не все, что в нашей прессе было написано о нем. Но ничто не могло заменить личных встреч с ним, неторопливых бесед вполголоса, после которых всегда оставалось в душе сознание чего-то очень большого, не до конца разгаданного.

Однажды, выслушав мои сентенции о связи искусства с жизнью, он вдруг спросил:

— Как вы думаете, общение с правдой — что это такое?..

Я подумал тогда, что для него творить — в литературе ли, в кино — всегда означало общаться с правдой. С той правдой, которую он принес в свою жизнь в искусстве из милого его сердцу алтайского села Сростки, где в 1929 году родился, жил, учился и учительствовал; из нелегкой работы на стройках и службы на флоте, из стен Всесоюзного государственного института кинематографии. С той правдой, которая, пройдя через его сознание, осталась запечатленной в сборниках рассказов «Сельские жители», «Характеры», «Там, вдали», «Земляки», «Беседы при ясной луне», в романах «Любавины» и «Я пришел дать вам волю», в фильмах «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», «Странные люди», «Печки-лавочки», «Калина красная».

Это была его, Василия Шукшина, правда, преображенная его сознанием наша реальная действительность. Исследуя собственный опыт, длительные наблюдения за общественными процессами, накопленный за многие годы жизненный материал, он свободно и легко, в присущем его художественному ви́дению ключе, создавал свою особенную жизнь, развертывающуюся по его, Василия Шукшина, художественным законам.

...Обычно, глядя мне в глаза, он чуть-чуть склонял голову то влево, то вправо: Казалось, он прислушивается к тому, что я говорю, и соглашается со мной. Но затем, когда говорить начинал он, оказывалось, что Василий Макарович и не думал соглашаться, просто у него была такая манера следовать за мыслью собеседника.

Да, у него была своя точка зрения по любому вопросу, своя эстетическая программа, какое-то особое, ему одному свойственное понимание нравственных и этических проблем литературы и кинематографического искусства.

О появляющихся время от времени описаниях поездок иных литераторов в отдаленные районы страны он отзывался так:

— Опять я да я, да любовь моя, а там, между прочим, люди живут...

Или еще:

— Наврут про Сибирь с три короба, а потом говорят: литература...

О фильмах, в которых он снимался, Шукшин, словно следуя внутреннему голосу, говорил, что хотя его герои — люди неудобные, что они бывают не в ладах с общепринятыми бытовыми нормами и даже на прямых дорогах спотыкаются, но зато они герои невыдуманные. Выдуманный герой, по его словам, и в литературе и в жизни — явление безнравственное. «Солдат в фильме «Два Федора» или неотесанный шоферюга, которого я играю сейчас в одной картине, мне во сто раз дороже любого «идеального» несмысленыша, которого я не раз встречал на экране»,— это его слова, оставшиеся в моей записной книжке.

Своих героев Шукшин искал среди людей, с которыми когда-то жил, встречался, которых хорошо знал. В большинстве своем — это подчеркнуто простые люди, они грубоваты, их духовный багаж невелик, хотя иным из них и не откажешь в душевности и доброте. Поначалу он вроде бы даже гордится этими людьми и относится к ним любовно, но тут же разубеждает нас в этом, словно стесняясь, что он свел читателей и зрителей с теми, кто не всегда заслуживает безоговорочного уважения.

Любопытно проследить, как это у него по-

лучается. В особенности в небольших рассказах.

Вот Спирька, герой рассказа «Сураз». Он охарактеризован как человек, который «мог снять с себя последнюю рубаху и отдать если кому нужна». Спирька влюбился в учительницу и был избит ее мужем. Хотел застрелить его и застрелился сам. И вся его доброта какая-то неосмысленная. Избитый, он вдруг ясно понял: «Если он сейчас выстрелит, то выстрел этот потом ни замолить, ни залить вином нельзя будет».

Герой рассказа «Внутреннее содержание» Иван «жил в городе, и когда приезжал в отпуск в деревню, смотрел на все свысока, судил обо всем легко и скоро — вообще делал вид, что он теперь стал шибко умный».

А в рассказе «Случай в ресторане» «огромный молодой человек в огромном коверкотовом костюме, на пиджаке которого отчаянно блестели новенькие черные пуговицы» — пригоден лишь для того, чтобы заказать «бутылочку столичной и что-нибудь поесть», но вызвать чьи-либо симпатии ему явно не дано...

Каждый раз, встречаясь с Василием Макаровичем — а таких встреч было не так уж много,— мы словно продолжали давнишний разговор о главном герое его произведений. Однажды он сказал мне, что после первой же напечатанной им строчки он всю свою последующую творческую жизнь «казнился» отсутствием героя. Он словно стеснялся, что его герои, те, кто в прошлом был близок ему, на поверку оказывались людьми мелкими, не состоятельными.

Семка Рысь, длинный, худой, носатый забулдыга, непревзойденный столяр из рассказа «Мастер» — мог бы выйти в герои, если бы (видимо, к удивлению самого автора) ему не «остолбенело все на свете». Бригадир Николай Шурыгин из рассказа «Крепкий мужик», который решил «свалить» сельскую церквушку и кирпич от нее «на свинарник пустить», хоть и почувствовал себя «важным деятелем с неограниченными полномочиями», но в действительности ничего настоящего, стóящего за душой не имел. А Александр Шеблетов из рассказа «Ораторский прием», назначенный старшим группы из тринадцати лесорубов, получил «три пудовых оплеухи» за попытку убедить бригаду «взять правильный курс».

И Егор Прокудин в «Калине красной», как ни велико к нему сочувствие читателей и зрителей, в конечном счете нес в себе причудливое сочетание зла и добра, шутовства и душевной тоски, мужества и отчаяния. Его мучительные поиски пути возвращения к жизни, поиски ее смысла — это, по-моему, скорее авторские побуждения, но не побуждения реального героя.

Я с интересом смотрел «Калину красную» и убежден глубочайше, что этим фильмом он, Шукшин, прежде всего стремился заставить нас задуматься, заглянуть в глубины жизни, вызвать сердечную боль. Прав был С. А. Герасимов, в фильмах которого, кстати, дважды снимался Шукшин, когда писал, что из всех работ Шукшина «Калина красная» представляется ему «наиболее сложным фильмом». «Автор взялся,— писал С. Герасимов,— показать судьбу человека с неким негативным ярлыком, человека, на котором лежит груз преступления, сознание которого в чем-то раздвоено, разломано всей предшествующей его биографией. Ему предстоит на наших глазах одолеть разрушительные тенденции, которые характерны для всякого отщепенца, пошедшего против общества и оказавшегося за его пределами. Он должен найти в себе силы, умение и потребность пройти этот сложный путь, сбросить с себя все постыдное, что висит на плечах, чтобы начать новую жизнь».

Шукшин стремился показать Егора Прокудина сильным и привлекательным человеком, но правда жизни ломала его замысел. И мы чаще видим Егора исковерканным уголовным бытом, не заслуживающим доверия, жалким и слабым. Какими бы добрыми побудительными мотивами ни вызывалось возникшее в нем стремление к достойной жизни, они, эти мотивы, не кажутся действенными. Даже его гибель — неизбежная и неотвратимая — не в состоянии породить к нему симпатии. И он идет навстречу банде не потому, что она ему не страшна, а потому, что не может не идти. Ибо он все еще связан с чуждым советскому

образу жизни миром и за попытку порвать с ним платит своей кровью.

А Шукшин, думается мне, мечтал о герое, которого читатели и зрители могли бы принять и полюбить как лицо совершенно реальное, но все же идущее как бы впереди каждого из них. Он мечтал о герое «огромной судьбы». Поиски именно такого героя и привели его к Степану Разину.

●

На территории «Мосфильма» мало зелёни, все больше кусты и клумбы, а таких мест, где можно было бы посидеть в тени, и вовсе нет. Летом 1970 года, после просмотра какого-то фильма в неуютном зале старой тонстудии, мы с Шукшиным вышли на площадку перед главным входом и присели на скамейку «на самом пекле».

— Ну как,— спросил я,— не оставили мысли о Разине?

— Бог с вами, с чего бы это? — удивился Василий Макарович.— Он теперь всегда со мной. Я пишу о нем. Но не сценарий... Сценарий не получается... Я пишу кинороман... Уж не знаю, возможна ли в литературе такая форма?.. Но это точно — кинороман: мысль и образ в нем идут рядом. И я не только думаю о нем и его сподвижниках, я их вижу... Вам не случалось так воспринимать художественную прозу?.. Может быть, в детстве, не помните?.. А сценарий — это уж потом, когда все решится...

— Но почему именно Разин?

— Как вам сказать... Может быть, потому, что этот человек не только история. Он ведь живет и поныне во плоти и крови. Народ словно видит его живым и поклоняется его непреходящему вольнолюбию, бесстрашию, самоотречению, презрению к смерти... Его образ — это народное достояние, потому что он... потому что он...

Шукшин поднялся со скамьи, прищурил глаза, словно их опалило солнцем, и, нагнувшись ко мне, почти на ухо сказал:

— Он гений... Гениальнейший из всех великих организаторов крестьянских масс и полководцев семнадцатого века...

Из бесед с Василием Макаровичем я знал, что «поклонение» Разину он впитал с молоком матери. Народные легенды о Разине он слышал еще в Сростках, на зеленом берегу над бурной Катунью. Он знал наизусть многие стихи и песни о Разине и любил в лирические минуты читать их вслух или напевать. Он внимательнейшим образом проштудировал все или почти все, что было написано о Разине в разное время писателями и учеными-историками. Но я не мог предположить, что в личном отношении к своему герою он идет так далеко. Казалось, что он не раз лично встречался с Разиным, вел с ним долгие беседы с глазу на глаз и теперь ищет разинские черты в себе самом.

В октябре или ноябре 1971 года у меня был особенно долгий разговор с Василием Макаровичем о разработке сценария кинотрилогии о Разине на основе его романа. Шукшин только что вернулся из поездки в «стан Степана Разина», как он назвал Новочеркасск, и станицы Старочеркасскую, Раздорскую, Кочетковскую, а также Кагальницкий казачий городок под Константиновской, где — как гласит легенда — Разин со своими сторонниками обосновался после персидского похода. С увлечением рассказывал он о большом литературном и иконографическом материале, который ему удалось получить в Музее истории донского казачества в Новочеркасске. Редкие документы и старинные рисунки, с которыми его познакомили работники музея, он называл «неоценимыми».

— Вы не поверите,— говорил он,— что именно теперь я как-то особенно ясно различаю фальшь в разного рода литературных творениях о Разине. Главное для меня — уйти подальше от «художественных» выдумок и наслоений в работе над фильмом...

До этого Шукшин уже проехал по Волге от Ульяновска до Астрахани и зримо представлял «на местности» нелегкий путь разинского войска. Он много работал в Архиве древних актов и с увлечением переписывал «прелестные» письма Разина.

— Язык-то какой... Вот это язык!..— восклицал он.

Ему не терпелось поскорее приступить к выбору натуры, чтобы с учетом ее особенностей взяться за режиссерский проект. «Кажется,— удовлетворенно сообщал он,— я нашел такое местечко по-над Доном, что ничего другого и искать не надо».

Осталось ждать, когда же будет закончен сценарий трилогии.

Любопытно, однако, что замысел сценария о Степане Разине возник у Шукшина много раньше, чем замысел кинороман а. Возник задолго до ВГИКа. Может быть, поначалу это был даже и не литературный замысел. Шукшина волновал образ Разина, и ему хотелось свести в одно и то, что содержали легенды и песни, ходившие в народе, и то, что узнал о нем из книг. Хотелось создать нечто такое, в чем нашли бы свое отражение и исторические условия, заставившие огромные народные массы взяться за оружие, и их победный марш под водительством своего атамана, и трагедия Разина, как часть народной трагедии той эпохи. Он считал, что кинороман и многосерийный фильм о Разине в конце концов станут главным свершением его творческой жизни.

Нельзя, однако, не сказать и о том, что Шукшин искал героя не только как писатель, сценарист и кинорежиссер. Он искал героя и как актер, причем актер выдающийся, умевший как-то особенно глубоко вживаться в образ. Уже первая его большая роль в кино — роль Федора в фильме «Два Федора» кинорежиссера М. Хуциева — показала, какой удивительной непосредственностью и глубиной постижения характера обладал Шукшин. В иных фильмах, например, в «Журналисте», даже в коротком эпизоде он был настолько органичен, что у зрителей сразу же возникало полнейшее доверие к его герою.

Известный киноактер Всеволод Санаев, сыгравший в кино многие десятки ролей, писал, что Шукшин во всем «искал не сходства, а правды». «Сказать,— писал Санаев о Шукшине,— что он «играл», значит употребить не то слово: он просто жил жизнью другого человека и десяток этих других жизней прожил целиком».

Не похваляясь, но с гордостью Шукшин говорил друзьям, что считает одной из лучших своих актерских работ роль инженера-строителя Василия Черных в фильме С. Герасимова «У озера».

Думается все же, что в фильме «Они сражались за Родину» в роли Лопахина он раскрыл такое душевное богатство своего героя, так показал его жажду товарищества, неистребимую сердечность, что эта роль стала на его пути, так рано оборвавшемся, высочайшим примером постижения актером писательского замысла, полного слияния литературного и кинематографического образа. В каждом кадре этого фильма — зримый, осязаемый герой шолоховской эпопеи, веселый, сильный рабочий человек, мужественный, несгибаемый солдат Советской Армии.

●

Фильм Василия Шукшина «Ваш сын и брат» был произведением, на мой взгляд, менее значительным по теме и содержанию, чем «Живет такой парень», хотя он тоже вызвал оживленные — положительные и негативные — суждения прессы и был удостоен Государственной премии РСФСР. Но в прокате, в отличие от первой картины, этот фильм особого успеха не имел, и Шукшин впоследствии говорил мне о нем, как о «недотянутом» своем творении.

О фильме же «Странные люди» был у меня с Василием Макаровичем в мае 1971 года большой и трудный разговор. Дело было в том, что критика не без основания объявила этот фильм серьезной неудачей сценариста и режиссера. И зрители плохо его смотрели, даже покидали залы. Мы встретились для того, чтобы разобраться, что же случилось с фильмом. Шукшин был строг и требователен к себе.

— Не получилось,— сказал он и, как обычно, посмотрев мне прямо в глаза, повторил:— Не получилось... И все потому, что думал, когда делал картину, не о зрителе, а о себе, не учитывал зрительский опыт. Отсюда все прочее. Хотел сказать в этом фильме, что душа наша тоскует, если она не знает, что такое подвиг, если она никогда не горела...

А получились бытовые картинки. И притом не очень точные, разрозненные, не связанные единой мыслью. Да и текст плох, очень плох... И читаю я его неважно... Вот контакта со зрителем и не получилось. Так нельзя. Это расточительство...

Думаю, что и в последующие годы мысль о «расточительстве» своей художественной энергии не давала ему покоя.

Ю. Смелков в статье «Судьбу выстраивает книга...», опубликованной в «Комсомольской правде» 27 апреля 1973 года, привел весьма интересные и самокритичные суждения Шукшина на сей счет:

— Всякая профессия,— говорил он,—предполагает прежде всего дисциплину труда. И писательская тоже. У меня этой дисциплины нет. За тринадцать лет профессиональной работы вышло четыре книги, общий объем которых — 50 авторских листов. Это в четыре рабочих дня одна страница машинописного текста... Если уж нельзя «ни дня без строчки», то и в день по строчке тоже нельзя.

А в интервью корреспонденту «Правды» «Самое дорогое открытие», опубликованном 22 мая 1974 года, за несколько месяцев до его безвременной кончины, Василий Макарович высказался еще определеннее:

«Что собираюсь делать дальше?

Ясное дело, работать. Искать какую-то новую ступеньку. Пока конкретно про ту ступеньку знаю мало. Догадываюсь: надо порвать с собственными пристрастиями. Моя деревня, моя деревня... Как любит наш брат описывать переживания горожанина, приехавшего погостить в родное село. Как трогают нас коромысла, ухваты, запах сушеных грибов. Насколько, дескать, здесь все чище, несуетнее... Ну, а дальше что? Пора бы нам посерьезнее обращаться к действительным проблемам жизни деревни, раз уж мы так ее любим. И в книгах и в кино я говорил лишь о тех, кого знаю, к кому привязан. Делился, как умел, своими воспоминаниями, своими привязанностями. Теперь надо выходить на дорогу более широких размышлений, требуется новая сила и смелость, требуется мужество открывать новую глубину и сложность жизни. Надеюсь, верую: она впереди, моя картина (а может быть, книга), где удастся глубже постичь суть мира, времени, в котором живу. Все мысли — об этой будущей работе».

Спас Попов, болгарский журналист, во время съемок на Дону фильма «Они сражались за Родину» взял у Василия Макаровича интервью о его встречах с Михаилом Александровичем Шолоховым (это интервью уже после смерти Шукшина было опубликовано в еженедельнике «Литературная Россия» 25 октября 1974 года):

«Знакомство мое с посредственными писателями способствовало упрощенному представлению о Шолохове. От этих писателей я научился жить суетой. Шолохов перевернул меня. Он мне внушил — не словами, а присутствием своим в Вешенской и в литературе,— что нельзя торопиться, гоняться за рекордами в искусстве, что нужно искать тишину и спокойствие, где можно глубоко осмыслить сульбу народа.

Повседневная суета, стремление уловить и отразить мгновения проходящего довольно сильно запутали меня. Шолохов открылся мне в его реальном земном свете, в объективном, естественном, правдивом свете труженика в литературе. Я лишний раз убедился, что занимаюсь не своим делом. Сейчас я должен подумать о коренном переустройстве своей жизни. Наверное, придется с чем-то распроститься — либо с кино, либо с театром, либо с актерством. А может быть, и с московской пропиской...

Суета! Стремление схватить всего понемногу — вот что мной руководило. Эта суета многих губит... Если занимаешься литературой — целиком подчини ей всю жизнь. Литература требует покоя и углубленности, изучения и познания жизни, мира, в котором мы живем. Я издал столько книг, сколько написал. В моем столе ничего не лежит. А серьезный писатель всегда должен иметь что-то, над чем он работает, думает, что он шлифует. Теперь я вижу, что почти ничего не создал. Нужно глубоко-глубоко вникать в жизнь и осмысливать ее. А мы ищем многообразие, выгоду, на что только и тратим энергию и ду-

маем, что живем для искусства. А все — суета...

Нет, больше никаких компромиссов! Конец суете! Остаюсь со стопкой чистой бумаги. Ждут меня большой роман и несколько сборников рассказов».

●

Василий Макарович Шукшин был делегатом Первого учредительного съезда Союза кинематографистов СССР, состоявшегося в ноябре 1965 года. На съезд его послали москвичи. На этом съезде он был избран членом правления Союза.

Москвичи-кинематографисты послали его и на Второй Всесоюзный съезд, состоявшийся в мае 1971 года, где он был вновь избран членом правления. Любопытно, однако, что ни на первом, ни на втором съездах он не выступал.

— Я не оратор, не импровизатор,— говорил он.— Я боюсь трибуны, потому что чую, что непременно собьюсь. Или заеду не туда...

Но я хорошо помню, с каким интересом говорил он об итогах съездов, о своем отношении к творческому Союзу, о необходимости всем кинематографистам, независимо от таланта и мастерства, быть поближе друг к другу.

Он не был «компанейским» парнем в общепринятом понимании этого слова, хотя и не избегал, в особенности в студенческие годы, шумных компаний. Мне, тем не менее, всегда казалось, что он был по-настоящему счастлив лишь когда ему доводилось быть среди людей, внутренне ему близких, чувствовать их доверие и близость. Он в особенности ценил тех людей, у которых — по его словам — видел «мысль в глазах». В движениях он был нетороплив, по любой дороге шел уверенно, видел землю твердой и неколебимой.

Он не был говорлив, каждое произнесенное слово стремился наполнить глубоким, интересным для собеседника смыслом. И слова в разговоре вырывались у него не текуче, произвольно, а медленно, как-то очень веско. Между тем его словарь был необычайно обширен и богат. Он умел найти самые простые и точные определения для самых сложных явлений и всегда неожиданные, удивительно емкие и выразительные словосочетания для наилучшего раскрытия непроясненных человеческих отношений.

Его любили. Любили родные и близкие, друзья и соратники, читатели и зрители.

Его знали многие, а потеряли все.

●

Газеты сообщали, что только в первые дни после смерти Василия Макаровича на квартиру Шукшиных, в Комитет по кинематографии, в редакции центральных газет пришло более 160 000 писем и телеграмм от тех, кто его знал лично и был до глубины души потрясен его внезапным уходом из жизни, и от тех, кто никогда не встречался с ним, но высоко ценил его художественный талант и его человечность.

В Москве, от Центрального Дома кино, где был установлен гроб с его телом, до Новодевичьего кладбища, где его похоронили, в последний путь его провожали тысячи, десятки тысяч людей. Здесь были и те, с кем вместе он рос и учился на Алтае, работал в Калуге и во Владимире, с кем служил в Военно-Морском флоте и учился во ВГИКе, и те, кто снимался вместе с ним в фильмах крупнейших советских кинорежиссеров и играл в фильмах, поставленных им по своим сценариям.

А день с утра был солнечный, теплый, какими бывают иной раз дни поздней осени в столице. По асфальту тротуаров, словно траурные ленты, тянулись длинные тени от уже потерявших листву тополей и лип.

У ворот Новодевичьего кладбища, куда было трудно пробиться, стояла женщина в траурной косынке с плетеной цветочной корзинкой в руках. Каждому, кто проходил мимо, даже тем, кто шел с цветами в руках, она протягивала то гвоздику, а то веточку красной калины.

— Пожалуйста,— говорила она.— Пожалуйста, положите это на его могилу...

Р. Юренев

И строгость и влюбленность...

Одной из лучших традиций советского киноискусства является сочетание теории и практики, стремление крупнейших художников к обобщению своего творческого опыта в теоретических исследованиях, публицистических статьях, мемуарах и лекциях. Эйзенштейн и Пудовкин выступали как теоретики с самого начала творческого пути. Эйзенштейн сопровождал все свои кинематографические и театральные постановки развернутыми комментариями и декларациями, подчас остродискуссионными, вызывавшими бури возражений, споров, возмущений. Пудовкин, следуя своему учителю Кулешову, стремился к сочетанию собственного опыта с анализом лучших отечественных и зарубежных картин в сжатых, но чрезвычайно емких книгах о профессиях кинорежиссера, сценариста, киноактера. На склоне лет к теории обратился и Довженко, давший интересные статьи о кинодраматургии, цвете, итальянском кино. Михаил Ромм любил облекать свои наблюдения в форму лекций для молодых киноработников, Козинцев сочетал литературоведческие исследования с прихотливыми дневниковыми записями, Пырьев, отдавая много сил общественной деятельности, высказывал свои воззрения в докладах... Словом — большинство крупнейших советских киномастеров находили свои формы обобщения творческой практики, причем многие из них посягали на осмысление важнейших узловых проблем киноискусства. Героический труд Эйзенштейна по возведению стройного здания кинематографической теории, хотя и остался незавершенным, долго еще будет непревзойденным по полноте, масштабности и самобытности.

Теоретическая работа советских киномастеров особенно ценна еще и потому, что крупные зарубежные художники чрезвычайно редко берутся за перо. Рене Клер, собравший и переосмысливший свои критические статьи,— исключение, лишь оттеняющее привычку к молчанию других мастеров. Американские, немецкие, итальянские, японские теоретики киноискусства, как правило, являются критиками по профессии и созданием фильмов не занимались. Даже такие режиссеры, как Ален Рене, Трюффо, которые начинали свой путь с кинокритики, став режиссерами, предпочитают не писать статьи, а давать кокетливые интервью. Лишь недавно трагически погибший Пьер-Паоло Пазолини занимался теорией, но, боже мой, сколько путаницы... А скандальные декларации Ж.-Л. Годара относятся не к теории, а к провокационной левацкой политике.

Таким образом, вклад художников-практиков, создателей незабываемых фильмов, в теорию молодого, еще не окончательно сформировавшегося, но уже ставшего «важнейшим из искусств» — кино — особенность, заслуга и традиция именно нашей, советской кинематографии, и этим нужно гордиться! Да и не только гордиться, но и продолжать эту традицию. И здесь я не могу не посетовать на наших мастеров более молодых поколений. Их вклад в теорию пока что невелик...

В свете всего вышесказанного деятельность Сергея Иосифовича Юткевича представляет особый интерес, имеет особенное значение. Современник и соратник Эйзенштейна, Пудовкина, Козинцева, начинавший вместе, одновременно, рядом с ними, создавший более тридцати фильмов и примерно столько же спектаклей, периодически выступающий в качестве графика и декоратора, Юткевич с

самого начала своего пути, с середины двадцатых годов и по сей день регулярно выступает как кинокритик, историк и теоретик кино, а также — как эссеист и мемуарист.

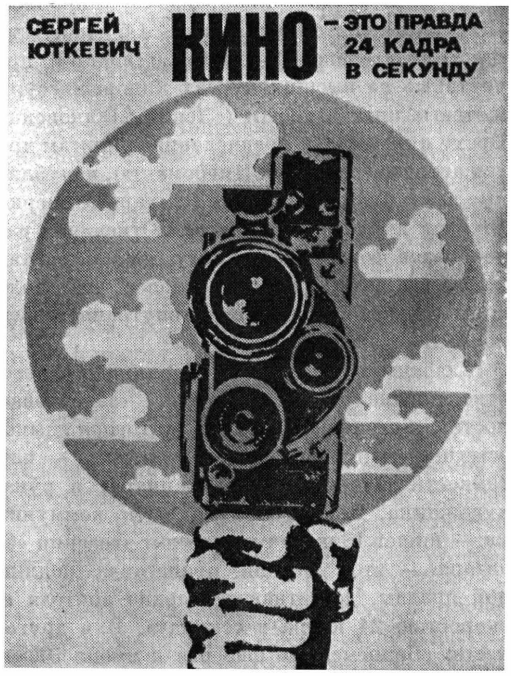
Литературное творчество Юткевича многообразно и заслуживает специального исследования. Даже самые первые его, ранние книжечки о Максе Линдере, Коринне Гриффит, Игоре Ильинском, выпущенные в двадцатые годы, не утратили киноведческого интереса. Шесть же основных книг — «Человек на экране» (1947), «Контрапункт режиссера» (1960), «О киноискусстве» (1962), «Франция: кадр за кадром» (1970), «Шекспир и кино» (1973) и «Кино — это правда 24 кадра в секунду» (1974) — по праву принадлежат к основам современного киноведения.

Не посягая сейчас на нелегкую и увлекательную задачу анализа этих отлично написанных, живых и напряженно содержательных книг, я хотел бы отметить их общее качество: составленные из отдельных, как правило, сначала появляющихся в периодике статей, написанных в различных ключах, в разных жанрах — исследования, лекции, рецензии, очерка, портрета, письма, декларации, полемических заметок,— эти книги целостны, пронизаны единой задачей. Это объясняется их личным, автобиографическим характером.

Круг интересов Юткевича необычайно широк. Кино, разумеется, занимает в нем центральное положение, но и театр, и живопись, и литература, и политика находят достойное место. Но о чем бы ни писал Юткевич — он как бы преломляет все разнообразнейшие темы и материалы сквозь призму своего творчества, своей жизни в искусстве.

Эрудиция Юткевича обширна, понимание искусства очень утонченно, ощущение красоты обострено, а собственный творческий опыт крупного советского художника дает ему право на свое, личное, индивидуальное отношение ко всем затронутым явлениям и процессам. Пускай это отношение подчас будет спорным! Но оно придает книгам Юткевича обаяние непосредственности, доверительности и лиризма.

Редкостный дар соединять аргументацию



искусствоведа, логику теоретика, опыт неутомимого труженика и непосредственность артиста ощущается в книгах Юткевича. И в публицистических статьях, где он страстно полемизирует с инакомыслящими (преимущественно зарубежными) кинематографистами, и в теоретических, где он ясно и точно формулирует законы кинематографического творчества, и в мемуарах, где он просто вспоминает о прожитом, увиденном, прочувствованном, и в историко-искусствоведческих, где он умело извлекает из собственной и из чужой практики ясные и убедительные выводы. Влюбленность часто освещает статьи и очерки Юткевича, но это влюбленность требовательная, взыскательная, подчас — строгая.

Все эти интересные и ценные качества проявились и в рецензируемой книге Юткевича*. Книга эта составлена из написанных в разное время (1961—1971) статей, различных по жанру и по задаче. Здесь публицистические

* «Кино — это правда 24 кадра в секунду». М., Искусство», 1974.

выступления («О киноправде и киноллжи», «Кибернетика эмоций, или Об искусстве «чистом» и «завербованном»)- и лекции, прочитанные на высших курсах кинорежиссуры, и ответы интервьюерам («Ленин, Маяковский, Брехт и пафос»), и предисловия к книгам других авторов («Великий Нигромант»), и публичные выступления, и просто мемуарные очерки. Но, как и в прежних книгах Юткевича, разнообразие форм делает книгу, на мой взгляд, живой и интересной, тем более что большинство статей объединено внутренне: идейно и тематически.

«Сквозным действием» сборника является утверждение тенденциозности, «завербованности», «ангажированности», а говоря языком эстетики социалистического реализма — партийности творчества. «Киноаппарат в руках художника, исповедующего идеи коммунизма,— пишет Юткевич в кратком введении «От автора»,— это могучая пропаганда подлинной правды, достигающей сердца зрителя со скоростью 24 кадра в секунду». И в другом месте: «Вернемся же еще раз к имени Эйзенштейна, чья практика «завербованного» искусства подтвердила миру то, какой силой обладают фильмы, в которых так счастливо и органично сочеталась страстная политическая мысль с новаторским использованием всего могучего эмоционального механизма, накопленного долголетней практикой мирового искусства, фильмы, доказавшие, что союз политики и искусства нерасторжим» (стр. 128). Этой идеей — нерасторжимости политики и искусства — пронизаны не только такие статьи, как «Ленин, Маяковский, Брехт и пафос», «Раздумья о политическом фильме», «Под знаком документальности и телевидения», «О киноправде и киноллжи», но и яркий искусствоведческий портрет Сикейроса, но и размышления об интеллектуальном, мыслящем актере — М. М. Штраухе, и характеристика Л. В. Кулешова, обвинявшегося в формализме и, наконец-то, верно оцененного Юткевичем, как новатор, как художник истинно советский.

Идейность, партийность является стержнем и четырех лекций об изобразительном решении фильма, казалось бы, проблемы формальной.

Политическая заостренность, непреходящее ощущение себя бойцом идеологического фронта, проводником социалистического мировоззрения характеризует не только полемические, публицистические статьи, но и академические рассуждения о проблемах формы, но и лирические характеристики соратников и друзей. В этом — душа книги.

Объединяющей весь сборник темой является собственный творческий путь Юткевича. Разговор о документальности, например, или статья «Чему я научился на улице Красных Зорь» (об истории «Ленфильма») — содержат в себе автомонографии, особенно интересные тем, что свой путь Юткевич рассматривает в свете определенной проблемы: связи и взаимоотношения художественного и документального кино, коллективистского духа и сотворчества, царивших на «Ленфильме». В других статьях Юткевич глубоко и содержательно пишет о постижении образа Ленина — едва ли не главнейшей своей творческой заслуге; о проникновении в мир Маяковского; о своем отношении к изобразительному решению фильма или к сотворчеству режиссера и актера. Все это — весьма ценные наблюдения и свидетельства. Они многое раскрывают и в фильмах самого Юткевича и в процессе роста и формирования советского кино. Даже если порою не соглашаешься с автокритиком в частностях, в конкретных оценках общее направление его раздумий убеждает.

Если уж мы заговорили о некоторых частных несогласиях — нужно их привести.

В статье-интервью «Под знаком документальности и телевидения» Юткевич доказательно говорит о «сосуществовании» кино и театра, кино и телевидения. Он стоит за всякое разнообразие идеологического и эмоционального воздействия на зрителя. Но он был бы еще более прав, если бы со свойственной ему ясностью и наглядностью доказал, что кино и театр существуют одновременно и рядом потому, что это разные искусства, а кино и телевидение развиваются вместе потому, что, в сущности, это одно и то же искусство, осваи-

вающее новую технику и тем самым обогащающее, разнообразящее свои выразительные средства.

Не может быть никаких сомнений в том, что телевидение и своей современной электронной техникой, и своей массовостью, доступностью, приближенностью к зрителю — обогатило искусство кино. Оно не только не грозит упразднением киноискусства, но непрерывно и щедро обогащает его, так как не является новым и самостоятельным искусством, а лишь новым, более совершенным видом кино. Как будет в будущем называться это искусство — кино, телевидение, телекино, экранное искусство или еще как-нибудь,— не столь важно. Думаю, что, восприняв кинематографические термины — фильм, кадр, монтаж, план, наплыв, вытеснение, экспозиция и другие,— это искусство и далее будет именоваться к и н о. И мнение об этом такого авторитетного теоретика, как Юткевич, было бы весьма своевременно, так как остудило бы излишний пыл открывателей новых искусств и сокрушителей старых.

Не раскрывая до конца собственной позиции, Юткевич кончает статью длинной цитатой из интервью Феллини, интересного, оригинального и темпераментного, как все, что делает и говорит этот великий итальянский режиссер, но несколько воспаленного по тону, несущего печать личных обид мастера на телевизионные порядки.

В статье «Как и кого моет «Баня», дав краткую, но убедительную характеристику искусства мультипликации, Юткевич слишком резко атакует советскую кинокритику, «решительно отмахнувшуюся от обсуждения проблем, связанных с эстетикой этого вида киноискусства». Но кроме упомянутой им книги С. С. Гинзбурга, советская киноведческая литература знает немало серьезных работ о мультипликации: И. Иванова-Вано, Э. Арнольди, С. Асенина, Л. Закржевской, А. Волкова и других.

В третьей «Беседе о кинорежиссуре» я не могу согласиться с утверждением правомерности в кино условных декораций. По-моему, условные декорации чужды специфике кино, входят в противоречие с подлинной, достоверной фактурой киноактеров. После экспериментов немецких экспрессионистов («Кабинет доктора Калигари», «Генуине», «Улица») условные декорации, с моей точки зрения, себя не оправдывали. Понимая, что возможны и другие точки зрения, я не стал бы спорить с Сергеем Иосифовичем, если бы он сам не написал так верно и доказательно о выборе и трактовке, обработке натуры в «Беседе четвертой». Стремление киноискусства к натуре, к подлинной природе, настоящим интерьерам, реальным городским улицам — естественно и плодотворно, а съемки в условных декорациях противоречат, по-моему, этому стремлению.

Другое дело — театр. И анализы Юткевичем спектаклей Мейерхольда, данные и в «беседах» и в специальной статье о «Докторе Дапертутто», принадлежат к лучшим страницам книги. Влюбленность — опасное состояние для критика. Но когда эта влюбленность проверена десятилетиями, рождена близостью творческих позиций, воспитана в процессе постижения законов искусства, она дает прекрасные плоды. Своего буйного, нетерпеливого, пристрастного и гениального учителя Мейерхольда Юткевич рисует кистью живой и смелой, на фоне поисков и свершений бурных двадцатых годов, во взаимоотношениях с Вахтанговым, Таировым, Фореггером, Радловым, Эйзенштейном, Охлопковым, и можно смело сказать, что наше театроведение обогатилось ценнейшими свидетельствами художника и ученого, ученика и продолжателя.

К ранее опубликованным очеркам-портретам автора теперь присоединились портреты Кулешова, Довженко, Штрауха, Давида Сикейроса, Эльзы Триоле. В них, как и прежде, сочетаются личные впечатления, тонкие и зоркие наблюдения и серьезный искусствоведческий анализ, умение связать человека со временем, художника с развитием искусства. В них сочетаются и строгость и влюбленность.

Новая книга С. Юткевича — это ценный вклад в советское киноведение, да и не только в киноведение — в советскую художественную культуру.

Николай Савицкий

Фильмы-соратники

Социалистический кинематограф — на IX Московском международном кинофестивале

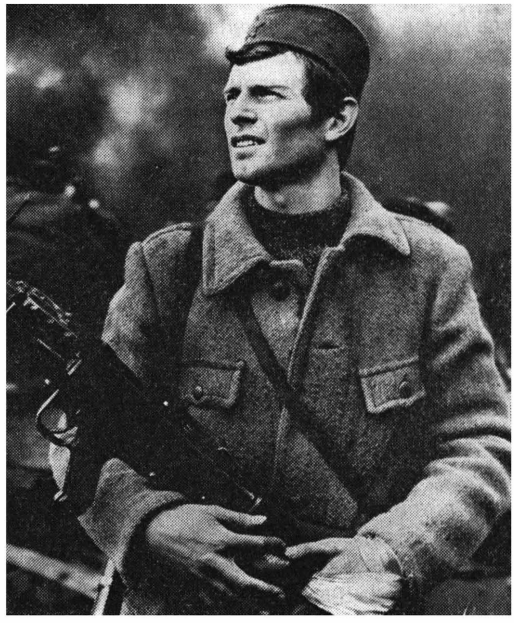
Девятый Международный кинофестиваль в Москве явился впечатляющим смотром сил передового кинематографа, на котором лидировало социалистическое киноискусство. В широкой и разнообразной панораме московского кинофорума, участниками которого стали кинематографисты почти 100 стран мира, показавшие немало талантливых произведений, программа стран социализма бесспорно представляла собой наиболее значительную, интересную в художественном и познавательном отношении часть фестивального репертуара. Недаром она привлекла самое широкое и заинтересованное внимание зрителей, получила высокую оценку международных жюри, наиболее обширную и обстоятельную прессу. Список фильмов-победителей IX МКФ возглавила «Земля обетованная» (Польша, режиссер Анджей Вайда) — Золотой приз фестиваля. В числе картин, удостоенных главных призов и дипломов киносмотра по всем трем конкурсам,— «У моего брата отличный братишка» (Чехословакия), «Год затмения солнца» (Монголия), «Незавершенное предложение» (Венгрия), «Другой Франсиско» (Куба), «Крестьянин на велосипеде» (Болгария), «Ужицкая республика» (Югославия), «Девочка из Ханоя» (ДРВ), «Северная надбавка» (ГДР), «Учитель Марин» (Болгария), «Мальчик и скрипка» (Югославия). Далеко не каждый фестиваль в Москве приносил такой богатый урожай наград кинематографу социалистического содружества!

Важно подчеркнуть, что речь идет не о единичных разобщенных удачах отдельных художников. Социалистические кинематографии выступили на фестивале единым фронтом. Их фильмы дают основания говорить о совпадении ведущих тенденций, определяющих сегодня развитие киноискусства в содружестве наших братских государств. В этом — одно из живых проявлений взаимодействия и сближения социалистических культур, которое основывается на единстве наших задач, на общности понимания главных социальных и нравственных ценностей и происходит при сохранении национального своеобразия каждой отдельной культуры, ее самобытности, ведет к дальнейшему обогащению ее традиций. Кинематограф, важнейший из всех видов художественного творчества и неотъемлемая часть новой культуры всех социалистических стран, испытывает благотворное влияние этих процессов.

Общий подъем социалистического киноискусства, его идейность и высокие художественные достоинства свидетельствуют о морально-политической зрелости социализма, завоевавшего прочные позиции в современном мире. Кинематографу социалистических стран принадлежит ведущая роль в деле создания произведений, в которых ярко воплощены революционные идеалы нашей эпохи. Наше кино — это искусство активной, наступательной позиции, искусство жизнеутверждающее, проникнутое уверенностью в светлых перспективах современного исторического развития, ход которого в значительной степени определяется согласованной политикой содружества социалистических государств, направленной на укрепление мира и международной разрядки, на поддержку борьбы народов за демократию, национальное освобождение и социальный прогресс. В последнее время мы стали свидетелями новых важных завоеваний этой политики.

Весьма существенным является и то обстоятельство, что успех социалистического кинематографа на последнем Московском фестивале — отнюдь не случайность. Фестивальные программы не были исключением: представленные в них фильмы далеко не исчерпывают, к примеру, достижений кино Польши, Болгарии или Чехословакии самого последнего времени. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить хотя бы призеров XIX Карлововарского, XIII Варненского фестивалей, Фестиваля чешского и словацкого кино «Прага-1975»; глубокие по мысли и интересные по своему художественному воплощению картины, которые можно было увидеть на II фестивале польских художественных фильмов в Гданьске и на 22-м Пульском фестивале югославского кино, состоявшихся уже после завершения работы IX МКФ в Москве.

Естественно, что ни очевидный успех на последнем Московском фестивале, ни общий прогресс социалистического киноискусства, который проявляет себя все более наглядно — несмотря на наличие определенных сложностей и неравномерность развития отдельных национальных кинематографий,— не дают оснований для безоблачного оптимизма и успокоенности. Нам предстоит еще многое сделать для повышения социальной активности и художественного уровня искусства, всесторонне осмысляющего историю и современность — с полным пониманием роли кино в строительстве нового общества, в решении актуальных и порой сложных проблем, возникающих в самой действительности. В то же время, оценивая состояние и реальные перспективы социалистического кинематографа — по наиболее важным, принципиальным показателям, необходимо признать, что в целом он развивается успешно. Деятели кино Советского Союза и братских социалистических стран развертывают работу на широком плацдарме жанров и тем, осваивают новые стилистические направления, создают значительные фильмы с ясной идейной концепцией, яркие и убедительные по своей художественной форме. Все это нуждается во всестороннем, глубоком и трезвом анализе.



«Ужицкая республика», режиссер Живорад Митрович

Внушительная демонстрация достижений социалистического кино, состоявшаяся на московском кинофоруме 1975 года, не была ни неожиданностью, ни следствием какого-то счастливого стечения субъективных обстоятельств. Здесь виден закономерный результат серьезного и настойчивого творческого поиска, который ведут художники стран социализма, располагающие самыми широкими возможностями развивать и совершенствовать свое искусство, опирающееся на принципы партийности, народности и пролетарского интернационализма, пользующееся постоянной поддержкой коммунистических и рабочих партий, заслужившее любовь и уважение многомиллионного зрителя.

Подводя итоги состоявшегося летом 1975 года IX Московского международного кинофестиваля, газета «Правда» писала: «Московский киносмотр отчетливо выразил то направ-

ление в развитии мирового кино, о котором говорится в приветственном послании Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям фестиваля: «Прогрессивные деятели мирового кино своими произведениями активно вторгаются в решение насущных проблем социального развития человечества, борются за национальную независимость, против всех форм угнетения и насилия. Чрезвычайно важно, чтобы киноискусство укрепляло волю народов к борьбе за мир, демократию, гуманизм».

Лучшие произведения из представленных социалистическими кинематографиями в конкурсной и информационной программах IX МКФ в Москве подтверждают справедливость этого вывода с наибольшей наглядностью. Они говорят о высокой ответственности, которую проявляют художники братских стран социализма перед лицом обширных и благородных задач киноискусства, вдохновленного самыми передовыми идеями времени.

Люди помнят...

Последний Московский кинофестиваль проходил в год 30-летия Победы над фашизмом во второй мировой войне. Вторая мировая, Великая Отечественная... События того времени и поныне возрождают в памяти человечества трагический масштаб и жизнеутверждающий смысл беспримерной жертвы, которую мир заплатил за избавление от фашистской нечисти, от чудовища гитлеризма, грозившего уничтожить свободу, независимость и культуру целых народов. Люди помнят героизм миллионов солдат, погибших на полях сражений. Помнят о стойкости и мужестве борцов антифашистского Сопротивления. И эта память — не только справедливая дань павшим. Прошлое никогда не должно повториться в будущем, и потому искусство обязано говорить о нем сегодня.

Победа над фашизмом изменила мир. После войны сложилось и окрепло могучее содружество братских стран социализма, чья внешняя политика опирается на ленинский принцип мирного сосуществования государств с различным социально-экономическим строем. Повсюду люди стали мудрее, дальновиднее, бдительнее: они не хотят больше войн на земле — ни горячих, ни «холодных». Свидетельством тому — впечатляющие успехи разрядки напряженности в международных отношениях, ставшие возможными в результате последовательного и настойчивого осуществления советской Программы мира. Решительные шаги

«Между ночью и днем», режиссер Хорст Э. Брандт

в направлении углубления разрядки, наполнения ее конкретным содержанием, предпринятые Коммунистической партией Советского Союза и Советским правительством при единодушной поддержке братских стран социалистического содружества, встречают понимание во всем мире.

Победой разума называет мировая общественность успешное завершение хельсинского Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Разум против безумия, открытая добрая воля против тайных военных сговоров...

Да, мир и в самом деле изменился! Сегодня в нем дышится легче, свободнее, чем раньше.

Но разве можно забывать о «горячих точках» планеты, где еще тлеют очаги военных конфликтов, о безответственных призывах некоторых западных политиков к ревизии итогов минувшей войны в Европе, о страданиях мужественного народа Чили, где у власти — фашистская хунта, о вылазках итальянских неонацистов?! За всем этим — боль и тревога человечества, чутко воспринимаемые экраном...

На всем протяжении своей тридцатилетней истории кинематограф европейских стран социализма постоянно обращался к событиям вооруженной борьбы с фашизмом во второй мировой войне и — антифашистского Сопротивления.

С этими темами связаны, например, высшие достижения «польской киношколы», яркого явления в мировом киноискусстве послевоенного периода. Им в разное время посвятили свои фильмы такие известные режиссеры, как Золтан Фабри и Феликс Мариашши в Венгрии, Захари Жандов и Бинка Желязкова в Болгарии, Владимир Чех и Отакар Вавра в Чехословакии, Златан Дудов и Конрад Вольф в ГДР.

Для кино социалистической Югославии отражение опыта освободительной войны против фашистских оккупантов, которую в течение четырех лет вели под руководством коммунистов народы этой страны, имеет особое значение. Не случайно фильмы этого направления, созданные в различных жанрах — от психологической драмы до эпической хроники,— заняли столь заметное место в югославском киноискусстве. Вот некоторые цифры и факты. В годы второй мировой войны Югославия потеряла 1 700 000 человек — погиб каждый десятый житель! Сопротивление гитлеровцам — саботаж, подрыв промышленных объектов и складов, уничтожение вражеских автоколонн с боеприпасами — началось буквально в первые же недели после нападения фашистской Германии. В годы оккупации в стране не было ни одного района, где бы не шли бои. Уже в первый год народно-освободительной войны в ней участвовало 80 000 бойцов, подчиненных объединенному партизанскому командованию. В течение всей войны на территории Югославии находилось более полумиллиона солдат, но даже эта огромная, хорошо вооруженная и обученная армия не смогла сломить сопротивление народа, с беспримерным мужеством отстаивающего свою независимость, сражавшегося во имя нового будущего своей родины.

Режиссера Живорада Митровича знают у нас по таким картинам, как «Сигналы над городом», «Главная улика», «Брат доктора Гомера». «Ужицкая республика», представлявшая кино Югославии на конкурсе IX МКФ в Москве,— семнадцатая работа опытного мастера, законченная в 1974 году.

Картина имеет подзаголовок — «67 дней». В стране, оккупированной войсками гитлеровской Германии и ее сателлитов, в стране, чья регулярная армия капитулировала, а правительство и король укрылись за границей, в стране, которая, как были уверены захватчики, потерпела полную военную и политическую катастрофу и покорно опустилась на колени, возникла летом 1941 года первая освобожденная территория, выстоявшая шестьдесят семь дней в огненном кольце. Много это или мало — вопрос не главный. Недолгая история «Ужицкой республики» легла п е р в о й страницей в летопись народно-освободительной войны, знамя которой было поднято именно здесь.

Здесь все произошло впервые, все начина-

«Актер и дикари», режиссер Маноле Маркус

лось заново. Военная машина «третьего рейха» дала здесь первый серьезный сбой почти за два года войны в Европе. Гитлеровцы, нестройную, понурую колонну которых провели в один из дней по главной улице Ужице, были первыми военнопленными, сдавшимися югославским патриотам. Военный парад, состоявшийся в столице партизанской республики 7 ноября 1941 года в честь XXIV годовщины Октябрьской революции, был первым парадом бойцов освободительной армии Югославии. И, наконец, самое главное: здесь впервые были созданы и начали действовать новые органы народной власти, здесь был заложен фундамент будущего социалистического государства.

Вот главные исторические факты и обстоятельства, послужившие документированной основой сценария, написанного Анной-Марией Цар, Арсеном Дикличем и постановщиком картины. И сама композиция фильма выстраивается в строгом соответствии с их действительной хронологией.

...В первом кадре — фашистские танки движутся прямо на зрителя. Орудия нацелены в зал. Танки совсем близко, рядом — хищные, готовые в тупом неумолимом движении подмять стальными гусеницами и эту землю, и этих двух безоружных людей в истрепанной военной форме старой югославской армии, которые бегством пытаются спастись от настигающих их бронированных чудовищ. А по обе стороны дороги — исковерканная военная техника, догорающие остовы автомашин. Сербия сорок первого года. Апрельская катастрофа. Паника, неразбериха — неоспоримые приметы жестокого поражения. Их-то и снимает, беспечно высунувшись по пояс из люка, оператор нацистской хроники. Двое бывших солдат, что без оглядки «чешут» впереди танков,— для него неплохой, вполне наглядный сюжет. Положение таково, что в них не стоит даже стрелять! Лучше уж запечатлеть для истории еще один кадр во славу германского оружия...

Впрочем, если бы фашисты в танке могли предвидеть будущее, они наверняка отложили бы камеру в сторону и взялись за автоматы. Но откуда ж им знать, что пройдет всего несколько недель — и персонажи их «победного» сюжета сами возьмут в руки оружие! Один из них, Боро (Борис Бузанчич), станет бесстрашным командиром партизанского соединения, другой, Миша (Бранко Миличевич), тоже окажется в рядах бойцов, защищающих «Ужицкую республику».

Тема верного, осознанного, граждански прочувствованного восприятия народом трагического момента истории возникает в самом начале картины Митровича. За что нужно теперь воевать? Теперь, когда прежняя Югославия рухнула и сапог поработителя топчет и терзает родную землю? Для главных героев фильма существует единственный ответ на этот вопрос: за создание нового государства, где у власти будет стоять народ. Об этом скажет своим товарищам отважный Боро. Еще раньше, чем станет во главе одного из первых подразделений партизанской армии. Его слова о грядущих целях борьбы произносятся на фоне пожарища: горит старый мир, а рядом занимается другой огонь, пламя народного гнева, которое вскоре охватит всю землю Югославии — и она запылает под ногами оккупантов...

Фильм «Ужицкая республика», решенный в сложном и емком жанре эпической хроники, выражает взгляд на народные массы как на непосредственную и главную движущую силу истории. Центральный герой произведения — народ, взявший заботу о собственном будущем в свои руки. Не многолюдными слаженно действующими массовками, не масштабными батальными сценами, поставленными добротно, без навязчивых повторов, свойственных некоторым лентам югославской «партизанской серии», привлекательна в первую очередь эта картина. Высвечивая отдельные человеческие судьбы, столь не похожие одна на другую, иногда подолгу задерживаясь на внешне незначительных, лишенных зрелищной броскости деталях, авторы фильма создают цельную панораму народной судьбы — как она складывалась в переломный момент истории.

Создатели картины, не ограничиваясь внешне достоверной художественной реконструкцией исторических фактов, раскрывают их внутреннюю логику, их социальное содержание. Защитникам «Ужицкой республики» пришлось сражаться не только с иноземными поработителями. В одном из эпизодов фильма мы видим, как на Ужице наступает отряд четников, как перед этим они расстреливают группу захваченных в плен партизан. Вот закономерное логическое продолжение позиции тех сил, которые в первые месяцы оккупации на словах заявляли о своей решимости бороться против захватчиков, а на деле стремились придать Сопротивлению антидемократический характер, отстранить Коммунистическую партию от руководства партизанским движением. Именно поэтому длительные переговоры, которые терпеливо вел от имени руководства восстанием Иосип Броз Тито с предводителем четников полковником Михайловичем (что тоже отражено в картине), зашли в тупик. Получив от повстанцев некоторое количество оружия и боеприпасов, четники не выполнили своего обязательства выступить, когда в том возникла необходимость, на стороне партизан. Вскоре они пошли и на прямое предательство национальных интересов Югославии: сговорившись с нацистами, они напали на «Ужицкую республику».

Фильм не зря уделяет столь большое внимание этим фактам. Из них следует, что партизанская борьба в Югославии в период оккупации носила и национально-освободительный и классовый характер, приближаясь в этом смысле к гражданской войне. Предательство четников было обусловлено страхом буржуазии перед перспективой грядущих социальных преобразований, с самого начала провозглашенных коммунистами в качестве конечной цели народного восстания. Но ведь именно понимание того, что, сражаясь против нацизма, народы Югославии отстаивают не только свободу и национальное достоинство своей страны, но и ее новое социалистическое будущее, и было источником их силы и единства в трудной многолетней борьбе, увенчавшейся исторической победой.

Важность и даже необходимость появления такой картины, развивающей ценную традицию социалистического кинематографа Югославии, серьезность затронутых ею проблем, имеющих не только историческое, но и остросовременное значение, как и факт представления этого фильма на конкурс IX Московского фестиваля, открывшегося через два месяца после празднования 30-летнего юбилея Победы,—

все это было оценено и понято москвичами. К сожалению, они не могли не заметить и другое: что художественное воплощение темы не во всем оказалось в картине «Ужицкая республика» на уровне самой темы. Создавая полотно эпического размаха, всегда нелегко сочетать масштаб исторических событий с разработкой образов отдельных людей. Но ведь подлинный масштаб истории измеряется на экране не иначе как крупностью человеческих характеров, л и ч н о с т е й, вовлеченных в исторический процесс и активно в нем участвующих... Если оценивать «Ужицкую республику» с этих позиций, то нужно признать, что ей свойственны те же слабости, что и, например, «Пятому наступлению» («Сутьеска»): некоторая неразработанность ряда характеров, обилие невыразительных персонажей, несущих исключительно функциональную нагрузку. Авторы охотнее и чаще оперируют образами-символами, чем образами-характерами. Так, Бора — это К о м а н д и р, боец, ведущий за собой других. Мать юного Дачо, погибающего в одном из первых сражений,— это М а т ь, чье безутешное горе есть частица скорби всех женщин югославской земли, потерявших своих сыновей, возлюбленных, братьев. Молодая крестьянская девушка Елена — Н е в е с т а, С е с т р а. Майор Барац, поднявший оружие против своего народа,— П р е д а т е л ь... Но у каждого из них слишком мало своего, неповторимого, каждый — скорее з н а к времени, нежели самостоятельно значимая ценность...

И все же в ряду произведений о народно-освободительной войне — их в Югославии иногда называют «боевыми» фильмами — «Ужицкая республика» выделяется последовательностью и точностью ясно высказанной идейно-исторической концепции. В югославском «партизанском кино» и прежде было немало удач, больших и памятных. Вместе с тем появлялись и картины, недостойные славного исторического прошлого югославского народа, в которых предпринимались недобросовестные попытки пересмотра целей

«Год затмения солнца», режиссер Жамиан Бунтар

и смысла антифашистской борьбы, ставились под сомнение ее итоги. В некоторых фильмах так называемой «черной волны» палачи и их жертвы подчас мало различались между собой, на экране нагромождались эпизоды насилия, подаваемые с объективистских позиций при явном злоупотреблении «натуральностью» кинематографического изображения...

«Ужицкая республика» резко и убедительно полемизирует с подобными тенденциями — и в этом главное достоинство картины, созданной югославскими кинематографистами.

●

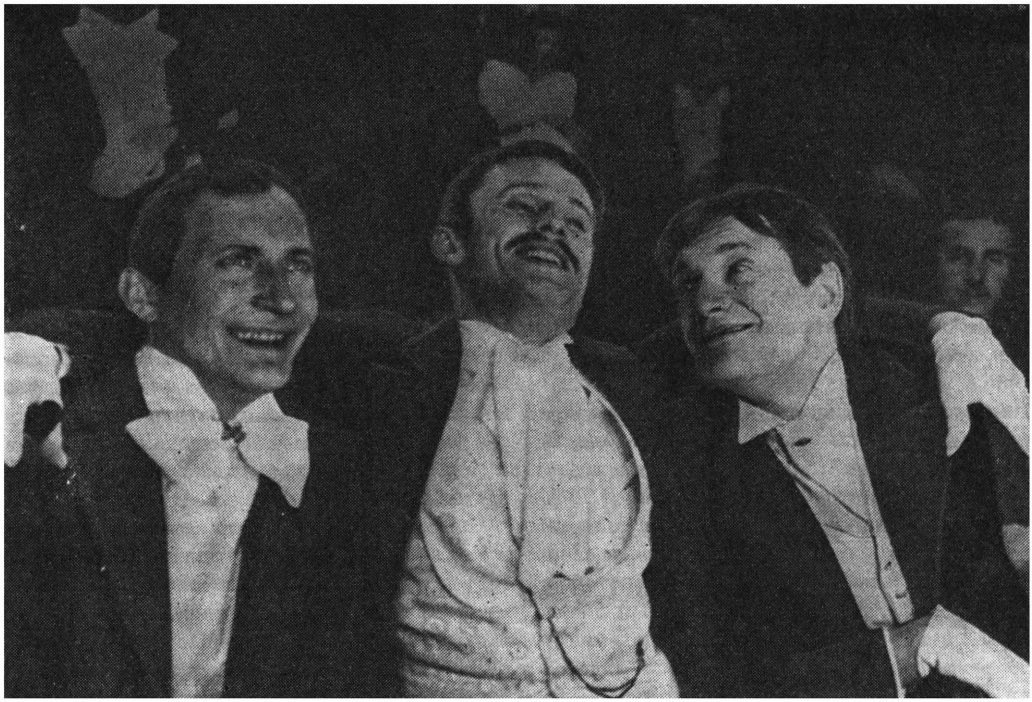
«Наш фильм посвящен 30-летию Победы над фашизмом,— сказал, открывая фестивальную пресс-конференцию руководитель делегации ГДР, генеральный директор киностудии ДЕФА Альберт Вилькенинг.— Мы хотели напомнить молодежи о том, какой дорогой ценой досталась эта победа». Картина, о которой шла речь, называется «Между ночью и днем» (авторы сценария Вера и Клаус Кюхенмайстер, режиссер Хорст Э. Брандт). Главный герой произведения — известный немецкий поэт-антифашист Эрих Вайнерт, его имя не изменено, поскольку фильм, в который включены стихотворения и отрывки из дневников писателя, в основе фактографичен.

Однако жизненный путь Вайнерта (Курт Бёве) воспроизводится на экране далеко не полностью. Авторы, опираясь на подлинные факты биографии центрального персонажа, поставили перед собой более общую и более сложную задачу, чем создание традиционной биографической ленты. Для них Вайнерт и его судьба скорее повод для раздумий над проблемами, глубоко волновавшими передовую часть европейской интеллигенции накануне и в начале второй мировой войны. После того, как в 1933 году к власти в Германии пришли фашисты, для многих деятелей немецкой культуры вопрос о том, как жить и работать дальше, приобрел характер драматической альтернативы. Он встал с еще большей остротой, когда в Европе вспыхнула война, развязанная нацизмом.

Сосредоточившись на проблеме выбора, анализируя внутренние процессы в сознании человека, чья идейная и нравственная позиция находится в непримиримом противоречии с большинством своих соотечественников, позволяющих увлечь себя демагогии нацизма, создатели картины «Между ночью и днем» выстраивают ее композицию таким образом, чтобы обнажить драматизм ситуации. Основные события фильма охватывают непродолжительный период в жизни Эриха Вайнерта — с середины мая до начала июля сорок первого года,— когда писатель находился в политической эмиграции в Советском Союзе. Кстати, этот отрезок биографии Вайнерта остается наименее изученным, а между тем он необычайно важен для правильной и полной оценки творческой и общественной деятельности писателя.

Вайнерту, поэту-публицисту, вступившему в Коммунистическую партию Германии в 1929 году и с этого времени активно участвовавшему в классовых битвах немецкого пролетариата, антифашисту, воевавшему в Испании в войсках республиканцев, нелегко было чувствовать себя оторванным от родины, от товарищей по совместной борьбе. Ведь здесь, в Москве — тишина и покой скромно, но надежно налаженного быта, работа на радио, переводы на немецкий из Тараса Шевченко, озвучивание фильмов в дубляжном цехе киностудии, прогулки по лесам Подмосковья в компании ближайших друзей... А мыслями Вайнерт далеко-далеко отсюда! Плавный, несколько монотонный событийный ряд фильма то и дело резко прерывается эпизодами воспоминаний.

...Испания тридцать девятого года. Бойцы 11-й Интербригады, среди них и Эрих Вайнерт,— на улицах испанского городка близ французской границы. Они отступили несломленными и пришли сюда с оружием в руках. Но оружие надо сдать, оставить по эту сторону пограничного шлагбаума. Таков приказ, таково требование французских властей, крайне не охотно пропускающих на свою территорию этих красных... 1933 год, дешевое парижское кафе, разговоры о политике, о международных событиях. Вайперт впер-



«Земля обетованная», режиссер Анджей Вайда

вые на чужбине. В Германии штурмовиков и «писателей», что числятся по ведомству Геббельса, он оставаться не мог. Какой-то недоброжелательно настроенный оппонент, желая, видимо, обидеть Эриха, называет его партийным поэтом. Именно так! Вайнерт этого не только не скрывает, но и гордится прямой причастностью своего творчества к политической борьбе левых сил. Он выбрал свой путь сознательно, иного ему не надо... И новое воспоминание: унизительный обыск в лагере для интернированных республиканцев на юге Франции. Хмурые изможденные лица товарищей. Равнодушно-пренебрежительные жесты чиновников лагерной администрации...

Сцены воспоминаний Вайнерта относятся к числу самых выразительных и интересных в картине, в них есть драматизм факта, обозначенный точно и лаконично. К сожалению, этого нельзя сказать об эпизодах, развернутых в «настоящем времени», включая даже те, которые относятся к первым дням войны. В сознании Вайнерта, в представлении каждого немца-антифашиста начало войны и было той пограничной линией, что пролегла «между ночью и днем», за ней уже брезжил рассвет... Авторам, однако, не удалось передать рубежный характер момента, резкость психологического перехода — ни драматургически, ни чёрез поведение персонажей. Единственным исключением здесь является самоубийство немецкого юноши после налета фашистской авиации на Москву. Но мотив трагической вины заглушен в этой сцене неестественной, почти истерической взвинченностью, усиленной за счет изобразительного решения; в сюжетном отношении она для фильма попросту неорганична. Что же касается образа глав-

ного героя, которому явно недостает человеческой теплоты и обаяния, то зрительскую симпатию к нему тоже вызывают по преимуществу события биографии Вайнерта, наиболее достоверно раскрытые все в тех же ретроспекциях...

В финале ленты Эрих Вайнерт появляется у микрофона в радиостудии, чтобы обратиться с воззванием к немецкому народу. Самой его речи мы не услышим. Но знаем, догадываемся, ч т о может сказать в эту минуту своим соотечественникам поэт, в сердце которого ненависть к нацизму и горячая любовь к родине неразделимы...

Картина «Между ночью и днем» создана людьми, для которых трагическое прошлое Германии — ж и в а я история. В стремлении рассказать о нем своим современникам создатели фильма кое-где злоупотребляют чисто дидактическим приемом, выражают идею в отвлеченной форме. Режиссерские решения временами иллюстративны и направлены по пути заведомых упрощений. И тем не менее в искренности намерений авторов, в их глубоком уважении к своему герою, в их серьезной озабоченности проблемами политической жизни, решать которые помогают уроки прошлого, не возникает никаких сомнений. Недаром же в одном из эпизодов картины, относящихся к периоду гражданской войны в Испании, за кадром звучит песня Виктора Хара, чилийского поэта антифашиста, подобно Эриху Вайнерту посвятившего свое творчество борьбе за свободное и счастливое будущее родного народа.

●

Еще одной лентой в конкурсе полнометражных игровых фильмов IX МКФ, разрабатывающей антифашистскую проблематику, была румынская картина «Актер и дикари» (автор сценария Титус Попович, режиссер Маноле Маркус), снятая в жанре кинопамфлета — с элементами психологической драмы и мюзикла. В истории зарубежного киноискусства есть немалое число примеров, когда художник, выбрав главным своим оружием смех, смелую сатиру, добивался поразительного по силе эффекта, гневно обличая фашизм в ярких, зрелищных экранных формах эксцентрической или музыкальной комедии. Развитие этой традиции идет непрерывно в течение вот уже почти сорока лет; кинематограф обязан ей подлинными шедеврами — от «Великого диктатора» Чарлза Чаплина до «Мы — вундеркинды» Курта Гоффмана,— не говоря уж о произведениях менее значительных, но не оставшихся незамеченными, таких, как венгерская картина «Выше голову» (в советском прокате — «Судьба клоуна») или французская — «Большая прогулка».

Основная и с трудом преодолимая сложность при создании подобных фильмов состоит, на мой взгляд, в следующем: высмеивая зло, представленное на экране условными образами в столь же условных ситуациях, не утратить понятия о его и с т и н н ы х размерах. Легкая, изящная конструкция комедии, в частности, комедии музыкальной, в которой содержание жизнеподобных элементов бывает сведено к минимуму, должна все же обладать свойствами м о д е л и, воспроизводящей основные качества явления или по крайней мере его реальные очертания.

Существовала такого рода трудность и в картине «Актер и дикари». Преодолеть ее, по-моему удалось лишь отчасти.

Действие фильма происходит в Бухаресте конца 30-х годов. Все ближе военная гроза. Все шире расплывается на карте Европы зловещее коричневое пятно. Все больше людей начинают осознавать необходимость немедленного обуздания фашизма, распространяющего свое влияние и на те страны, где еще сохранились буржуазно-демократические правительства. Румыния не составляла исключения в этом смысле. И здесь профашистски настроенные легионеры, принадлежащие к так называемой «железной гвардии», все чаще отваживались на открытые выступления, исподволь подготавливая почву для военно-фашистской диктатуры генерала Антонеску.

Актер театра и эстрады Костикэ Каратасе (Тома Караджиу), главное действующее лицо картины «Актер и дикари», не любил легионеров — подобно своему знаменитому прото-

типу, популярному румынскому комику предвоенного времени Константину Танасе. Нет, Костикэ никогда не занимался политикой непосредственно и, честно сказать, не слишком-то хорошо в ней разбирался. Просто ему, артисту и режиссеру, человеку, обладающему независимым творческим складом характера и неуемным темпераментом, были ненавистны любые проявления фанатизма, любые попытки запретить художнику говорить людям правду. В своих эстрадных обозрениях на злобу дня, в остроумных куплетах и скетчах он уже не раз открыто высмеивал реакцию и ее главарей и не раз получал «анонимные» угрозы и предупреждения, источник которых был ему отлично известен. Но Каратасе — не робкого десятка! Никто не сможет заставить его замолчать. Никто не принудит отказаться и от нового замысла — поставить в приближающемся сезоне спектакль, точно и недвусмысленно направив острие его обличающей сатиры: на сцене должны появиться не только «железные гвардейцы», но и их заграничный покровитель Адольф Гитлер...

Маноле Маркус строит свою политическую комедию как занимательное, рассчитанное на пристальный зрительский интерес представление. В принципе ничего предосудительного здесь нет! Тем более, если вспомнить, что проблема эмоциональной притягательности политического фильма, самые значительные и серьезные идеи которого могут попросту повиснуть в воздухе, когда отсутствует тесный контакт между экраном и залом, является в сегодняшнем кинематографе одной из важных. И все же в попытках наладить непринужденный диалог со зрителем, интересный и увлекательный для обеих сторон, режиссер и актеры обязаны не упускать из виду главного, не дать основной мысли раствориться в атрибутах внешней занимательности и облегченных решений, как это, в общем все же, к сожалению, происходит в фильме «Актер и дикари».

В художественном отношении картина, решенная броско, эффектно, все же несколько старомодна; причем ее стилистика — не результат условной стилизации «под эпоху», а очевидный рецидив «театрального кинематографа»: театральные мизансцены, характерный монтаж длинных планов, форсированная манера актерской игры создают впечатление фильма-спектакля, гибридной формы, от которой кино отказалось много лет назад...

Наряду с комедийными и сатирическими приемами авторы довольно широко пользуются средствами мелодрамы и детектива. Художник вправе смешивать краски жанров, как находит нужным! Но когда пропорция выбрана таким образом, что явно нарушает цельность произведения, это неизбежно срабатывает против замысла. Так, история неожиданного увлечения Каратасе миловидной Пусси, пустой и лживой девицей, почти без колебаний предающей своего щедрого и импозантного обожателя, выглядит как необязательное функциональное ответвление фабулы, откровенно сентиментальное, рассчитанное на то, чтобы растрогать невзыскательного зрителя. Мы и так знаем, что Костикэ — натура увлекающаяся, чувствительная, но, кстати сказать, не эти качества доминируют в его характере. Далее — появление полицейского комиссара, присланного властями для личной охраны Каратасе (у актера есть поклонники и в высоких сферах, там не хотят, чтобы с ним случилось несчастье), должно было, видимо, сообщить дополнительную напряженность сюжетному развитию. Жаль только, что фигура этого славного малого, вооруженного крупнокалиберными кольтами, вездесущего и фантастически метко стреляющего, никак не вяжется с нашим представлением о серьезности угрозы, нависшей над головой Костикэ: легионеры хотят сорвать спектакль любыми средствами, а когда шантаж не достигает цели, они решают физически уничтожить артиста.

Тема и материал картины «Актер и дикари» обеспечивали ее создателям принципиальную возможность показать, что представляло собой румынское общество и как выглядела расстановка политических сил в стране накануне войны, за которой последовал крутой исторический поворот в жизни народа и государства. К сожалению, оценки, характеристики приви-

легированных социальных групп, влиявших на государственную политику, например, аристократических придворных кругов королевской Румынии — притом, что даются они попутно и на исчерпывающую глубину не претендуют,— вызывают определенные сомнения в своей достоверности. Да, румынские аристократы и король действительно побаивались легионеров, не испытывали особых симпатий и к фашистам. Однако если нужно было выбирать между фашистской диктатурой и антифашистским фронтом, который ширился в стране в середине 30-х годов, что создавало почву для революционных пребразований, то предпочтение, естественно, отдавалось фашизму. Так, правящие круги Румынии пошли на прямой сговор с фашистскими силами и в феврале 1938 года установили королевскую диктатуру, распустив политические партии и профсоюзы. А через два с половиной года к власти в Румынии пришел Антонеску, возглавивший диктатуру военно-фашистского типа. Подобное развитие событий не было случайным или неожиданным; в конце концов политика королевского правительства — в отношении главных целей — мало чем отличалась от той, которую впоследствии стал открыто проводить Антонеску. К сожалению, в картине не только не выявлена та основа, на которой состоялся реальный компромисс румынской буржуазии и аристократии с национальным и международным фашизмом, но нет даже и намека на классовую закономерность, неизбежность такого компромисса.

Наиболее сильное впечатление оставляет в фильме игра Тома Караджиу. Роль Костикэ Каратасе была написана с расчетом на внешность и особенности незаурядного исполнительского дарования актера. Он и сам принимал участие в ее сценарной разработке. Образ, созданный Караджиу, привлекает своей человечностью, душевной теплотой и огромным обаянием, в нем есть ощущение внутренней силы и цельности характера. Добрый, мягкий, немного сумасбродный «дядюшка Костикэ» абсолютно преображается в минуты опасности, и тогда начинаешь верить, что стойкость человеческого духа — реальная преграда на пути зла и насилия. Именно в такие моменты фильм и набирает настоящую художественную силу, обнаруживает человечность и обаяние, таившиеся в его замысле.

●

Ряд фильмов, показанных на прошлогоднем Московском фестивале, наводит на мысль об обновлении традиции антивоенной темы в современном реалистическом киноискусстве. Показательна в этом отношении конкурсная лента Монголии — «Год затмения солнца» (автор сценария С. Дашдооров, режиссер Ж. Бунтар). «...Я хотел рассказать простую человеческую историю. О том, как ломает война судьбы людей, как перечеркивает надежды, чувства, радость»,— говорил в одном из интервью постановщик этой картины.

Действительно, авторы «Года затмения солнца», обратившись к теме «человек и война», избрали путь о т р а ж е н н о г о показа драматических событий лета и осени 1939 года, когда японский милитаризм совершил агрессию против народной Монголии в районе реки Халхин-Гол. Лишь однажды и ненадолго окрашивается экран в кроваво-красные цвета войны, и в размеренное, проникнутое былинными мотивами, спокойно развивающееся повествование врываются стремительные ритмы и грохот жестокого боя. И все же этот фильм — о войне. О войне как источнике бесчисленных личных человеческих трагедий. О войне как величайшем народном бедствии и суровом испытании сил народных, в котором обретается высокое и гордое мужество.

...Молодой статный арат Чулунхуу (Т. Эрдэнэ-Очир), храбро сражавшийся в рядах народно-революционной армии на Халхин-Голе, возвращается домой. С какой радостью ступает он босыми ногами по разогретой солнцем степной земле! На ходу меняет гимнастерку на праздничный, ярко расшитый дэли. Аккуратно прикрепляет на грудь боевой орден, полученный за сбитый вражеский самолет... В замедленности его плавных движений — торжественность, предвкушение радости от встречи с родными, с земляками, с любимой. Он честно исполнил свой долг, он защитил

свое счастье. Так пусть же оно придет!

Война рассудила иначе. Тяжелораненого Чулунхуу ошибочно внесли в списки погибших, известили о несчастье семью. Никто теперь не ждет его в родном стойбище. За другого вышла замуж невеста.

На IX МКФ в Москве картине «Год затмения солнца» был присужден Специальный приз — «за поэтическое выражение правды народной жизни». Членам международного жюри удалось, на мой взгляд, найти безупречно точную формулу, определяющую главные достоинства этого значительного произведения молодой монгольской кинематографии, отмеченного чертами зрелого вкуса и мастерства. Интересно, что тема, в которой присутствуют эпические мотивы, решается создателями ленты в жанре, обладающем всеми каноническими признаками поэмы. На экране возникает редкий сплав эпоса и лирики, всюду органичный: никакого противоречия высокого пафоса проникновенному лиризму здесь нет — они слиты в естественном художественном единстве.

...Уходя на войну, молодые конники, наклоняясь с седла, клали на землю камни, каждый — свой. Таков древний монгольский обычай. На фундаменте из этих камней воздвигнут потом памятник погибшим. А те, вчерашние солдаты, что вернутся в родные места, разберут свои камни... Горе в глазах Чулунхуу, когда стоит он близ этого священного места: за каждым камнем — непрожитая жизнь, чье-то несостоявшееся счастье. Может быть, потому Чу-

«Незавершенное предложение», режиссер Золтан Фабри

лунхуу и не хочет брать свой камень. Или — иначе: неизвестно еще, какие тревоги таит будущее; так пусть же остается он как заверение в постоянной готовности сына встать на защиту родины-матери, если позовет она его в трудный час.

С позиций современности

Интерес социалистического киноискусства к историческому материалу простирается дальше событий сравнительно недавнего прошлого — второй мировой войны или первых лет строительства социализма в освобожденных странах Европы. Кинематографисты нередко обращаются сегодня к тому периоду национальной истории, когда буржуазные отношения находились еще в первоначальном, зачаточном состоянии. Интерес социалистического кино к процессам того времени представляется вполне закономерным. Ныне, когда социализм сделался главной силой, определяющей характер современного мирового развития, искусство стран социализма ищет в истории истоки и объективные предпосылки тех глубоких социально-экономических преобразований, которые в конечном итоге и привели к созданию нового общества, практически претворяющего в жизнь принципы марксистско-ленинского учения. Оно находит их, анализируя, в частности, те моменты в прошлом, когда классовые противоречия капитализма еще не достигли своей максимальной остроты, но уже со всей ясностью проступал их непримиримый характер, предвещавший будущие революционные бури и взрывы.

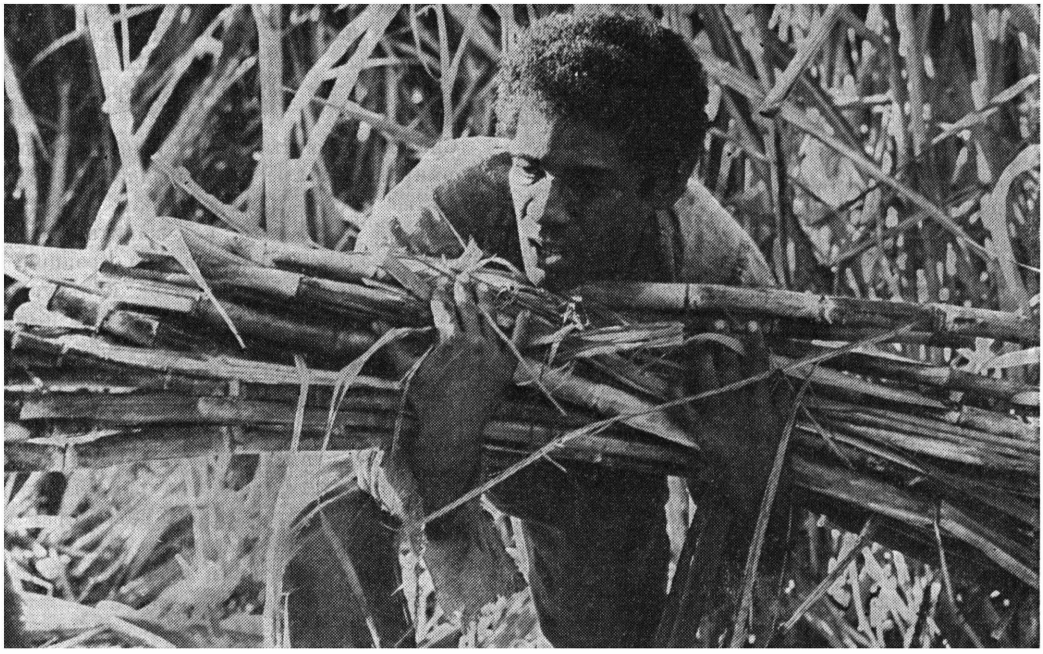
Именно такой момент в истории Польши рассматривает Анджей Вайда в своем новом фильме «Земля обетованная», сценарий которого создан режиссером по одноименному роману Владислава Реймонта.

Реймонт написал «Землю обетованную» (1897—1898) раньше, чем вышла в свет книга, принесшая ему мировую известность и Нобелевскую премию по литературе,— «крестьянский роман» «Мужики». А «Земля обетованная» так и осталась полузабытым произведением польской классики, которым мало интересовались даже историки литературы. В числе прочих на судьбу романа повлияло то обстоятельство, что книга находилась явно в н е пределов польской литературной традиции.

Система развитых буржуазных отношений формировалась в Польше позднее, чем в большинстве соседних европейских государств. Однако и после того, как капитализм занял здесь довольно основательные позиции, его прямое влияние на развитие культуры все еще оставалось незначительным. «Да и откуда было взяться в Польше Драйзеру, скажем, или даже поменьше — Норрису? Откуда было взяться в этой глухой европейской провинции конца прошлого века материалу для саги о рождении капитализма, о крушении запоздало феодальных, намертво романтизированных социальных структур, о новой нравственности? Откуда было взяться в Польше своим, отечественным «Титану», «Гению», «Финансисту»? И тени этой традиции не было в национальной культуре. Мещанство, буржуазия, купечество так и не дождались в Польше своих певцов, апологетов, исследователей, памфлетистов...»*

Все так... Но ведь была же тихая, вчера еще — тихая, захолустная Лодзь (где издавна концентрировалось полукустарное ткацкое производство), которая в конце прошлого века переживала пору бурного капиталистического развития. Национальная буржуазия первого поколения, как бы вдруг ощутившая свои новые возможности, — здесь раньше, чем в других местах,— решила наверстать упущенное. И словно по волшебству вырастали одна за другой красные угловатые коробки новых текстильных фабрик. Их нутро набивали тюками хлопка, новыми машинами, выписанными из-за границы. В город шли вчерашние крестьяне, чтобы, встав у этих машин, превратиться в сегодняшних рабочих. С фантастической быстротой сколачивались состояния, которые на другой день можно было столь же легко, в один миг, потерять. Одни разорялись и пускали себе пулю в лоб —

* М. Ч е р н е н к о. Сага о «лодзерменше».— «ИК», 1975, № 6.



«Другой Франсиско», режиссер Сергио Хираль

другие наживались на несчастье конкурента. Общество «свободного предпринимательства», еще ни капли не заботясь о том, чтобы выглядеть благопристойно, бесстыже демонстрировало здесь свой фасад и изнанку. Город жил, как в лихорадке. Жестокость, напор, надрыв, упоение богатством, неотступная жажда приобретательства, доводящая людей до исступления, до утраты человеческого облика, эксплуатация, не знающая, что такое жалость,— все это сошлось в Лодзи, как в фокусе. На рубеже двух веков, двух эпох. Галантная, шляхетская, аристократическая Польша безвозвратно уходила в прошлое. Вместе с ней окончательно рушился патриархальный быт обветшавших «дворянских гнезд». Исчезали и свойственные ему нравы. Молодой, дерзкий капитализм ориентировался на деловой натиск и трезвый деловой расчет, отбрасывая нежизнеспособные романтические иллюзии, «обременительный» груз понятий о добре и зле, о чести и совести.

Вместе с ростом крупного промышленного производства шел рост рабочего класса. Появлялся польский пролетариат. Складывалась новая, неведомая прежде социальная ситуация.

Все это совершалось с невероятным ускорением, порождая крайности.

Все это есть в картине Вайды.

А было ли это в романе Реймонта? Да, было. Но — не только это. Книга появилась по горячим следам событий. Автор ее с добросовестной подробностью, достоверно живописал мучительно трудный, неприглядный, насыщенный драматическими коллизиями процесс рождения национального капитализма. Вместе с тем Реймонт, чьи взгляды, вкусы и пристрастия сформировались под влиянием идей и традиций, принадлежащих иному вре-

мени, не был свободен от некоторых иллюзорных представлений. Он питал хотя и слабую, но все же дающую себя знать на страницах книги надежду, что польский капитализм окажется добрее и человечнее всякого другого. Что на отношение предпринимателя к рабочим хоть как-то повлияют нормы нравственности, перешедшие из прошлой, докапиталистической эпохи, которые он считал драгоценными и вневременными качествами национального характера. В их неизбежное скорое забвение Реймонту не хотелось верить.

Но, как это нередко случается с честным и внимательным художником, материал реальности одержал верх над лишенными реальной почвы благими надеждами писателя. Это не означает, будто он отказался от них полностью. Однако след, оставленный ими в книге, выглядит сегодня как иллюзия, не более того. А главным, сохраняющим и поныне свою значимость содержанием романа остается историческое свидетельство писателя-реалиста, изобразившего страшный лик частнособственнического общества в «первый день творения».

Потому только и оказался возможным этот фильм Вайды.

Встав на путь смелого переосмысления литературного первоисточника, сделав вполне корректные, не противоречащие внутренней его логике сюжетные изменения, режиссер вычленил самое ценное, нетронутое временем содержание книги. Он погрузился в прошлое, оставаясь на позициях современности, и показал его таким, каким не мог или не хотел видеть его Реймонт. В этом и состоит главная заслуга Анджея Вайды, художника, решительно и абсолютно свободно оперирующего на экране не только трудным историческим материалом, но и сложными социально-историческими категориями.

Вайда всегда умеет найти наиболее адекватную выбранному материалу форму, подчинить общее художественное решение сквозной идее вещи. Для этого он, если так надо, без всяких сожалений, с великолепной щедростью настоящего таланта отказывается от найденного раньше. Как бы начинает все заново. Не случайно, наверное, нет у него и «любимого» жанра. Перечень фильмов, поставленных им за четверть века (уже четверть века!) работы в кинематографе, включает и героическую драму «Канал», и лирическую повесть «Невинные чародеи», и кинороман «Пепел», и сатирическую комедию «Охота на мух»... Помню, как поразила меня три года назад «Свадьба» Вайды, столь непохожая на все, что было у этого режиссера раньше. И вот, по прошествии всего двух лет после «Свадьбы» — «Земля обетованная». Опять — новизна, неожиданность, свежесть. Опять — поиск, решительный, дерзкий. Без оглядки на вчерашнее.

Прибегнув к лапидарной формулировке, не претендующей ни на неоспоримость, ни на полноту, рискну назвать высшую степень о п р е д е л е н н о с т и, присущую выразительной структуре «Земли обетованной», главным качеством этого произведения. Анджей Вайда создал поразительно я с н ы й, хотя и далеко не простой фильм, начисто лишенный внутренней противоречивости, оставляющий впечатление цельное и однозначное. В этом смысле я не нахожу ему аналога среди прежних работ режиссера.

Определенность «Земли обетованной» не имеет между тем ничего общего ни с одноплановостью упрощенных решений, ни с декларативностью внеэмоционального подхода. Напротив, постановке свойственны многомерность, темперамент, страсть. Здесь ничего не делается вполсилы. Здесь — жизнь, схваченная в «точке кипения».

Вынося суровый — без права обжалования — приговор капиталистическому обществу как системе, уродующей жизнь и человеческое естество, Вайда делает мотив у р о д с т в а одним из ведущих в картине. Уродлива Лодзь. В городском пейзаже доминируют постройки, воздвигнутые с сугубо утилитарной целью. Прокопченные корпуса ткацких фабрик. Высокие кирпичные трубы, отравляющие атмосферу города черным дымом, тяжело повисающим в воздухе. Серые, безликие толпы рабочих, втягивающиеся по утрам в ворота фабрик, наводят на мысль об изматывающей, физически уродующей человека

системе полурабского труда. А в цехах фабрик хищные, запущенные на предельную скорость машины нередко попросту увечат людей. Уродлива аляповатая, безвкусная роскошь дворцов нуворишей, вроде того, что выстроил себе «за 160 тысяч» Мюллер. Уродливыми, отталкивающими выглядят развлечения молодой буржуазии — от музыкального театра, на сцене которого разыгрывается убогое представление, до оргий в домашнем борделе Кеслера, где хозяина и его гостей обслуживают работницы его же фабрики.

Механизм наживы неумолим. Он делает уродливыми взаимоотношения, связывающие и конкурентов и компаньонов. Куда девалась бескорыстная дружба, некогда объединявшая отчаянную троицу равных — Кароля Боровецкого, Макса Баума и Морица Вельта? Теперь Кароль стал хозяином — Макс и Мориц на положении подручных. Равенство между ними немыслимо. Что стало с любовью Кароля к утонченно красивой, умной и преданной Анне? Сперва ее потеснила противоестественная, на лжи и похоти основанная связь с вульгарной и истеричной Люси Цуккер, женой конкурента. Потом эту любовь перечеркнул откровенный брак по расчету с ничтожной Мадой Мюллер, богатой наследницей. Все это — ради дела, ради денег. Ради того, чтобы вырваться в первачи. Ломая себя, расстрачивая, опустошая собственную душу. Пустая душа — это ли не уродство! Быть может, самое страшное...

Своей цельностью, кристальной прозрачностью мастерски воплощенного замысла «Земля обетованная» обязана не только режиссуре. В картине достигается единство всех главных средств кинематографической выразительности. Золотой приз Московского фестиваля — это награда не одному Вайде. Это еще и справедливо высокая оценка игры Даниэля Ольбрыхского, Анны Нехребецкой, Войцеха Пшоняка, Анджея Северына. Это признание великолепного мастерства, которое проявил оператор Витольд Собоцинский и его коллеги Эдвард Клосинский и Вацлав Дыбовский, добившиеся драматургической активности изобразительного ряда. Это свидетельство отличной работы всего творческого коллектива «Земли обетованной».

«Земля обетованная» — польский фильм польского режиссера. Это единодушно признавалось всеми, кто писал о картине. Однако не менее существенным представляется мне то обстоятельство, что, органично оттенив, а местами — рельефно выделив неповторимые черты и мотивы, свидетельствующие о принадлежности жестокого, процветающего во зле, пирующего на пороховом погребе мира «земли обетованной» — национальному прошлому Польши во всем его своеобразии, Вайда предпринял исследование буржуазного общества в его основополагающем качестве, инвариантном по отношению к исключительности национального феномена. И в этом он тоже продвинулся гораздо дальше своего предшественника — писателя.

Показав всю глубину падения Кароля Боровецкого, потомственного польского дворянина, Вайда покончил с той самой иллюзией, уже упоминавшейся выше, из-за которой в книге Реймонта появилась явная тенденциозность в изображении лодзинских дельцов немецкого и еврейского происхождения, их противопоставление предпринимателям-полякам. В картине «Земля обетованная» нет и следа подобных мотивов. Боровецкий — не лучше и не хуже других, тех же Цуккера или Мюллера. Просто он первый среди себе подобных. Бесчеловечная сущность капитализма интернациональна.

Открыто полемизируя с романом, в котором еще оставлялось место историческим иллюзиям и иллюзорным надеждам, Вайда включается и в более широкую полемику, полностью развенчивая один из распространенных буржуазных мифов, воспевающих «романтику» капитализма, которая была-де ему свойственна на первоначальном этапе становления, отграниченном от позднейшей империалистической стадии. История Кароля Боровецкого (Даниэль Ольбрыхский), ставшего текстильным фабрикантом, который по дороге к успеху последовательно расстается с идеалами юности, со всем своим прошлым, и с жесткой целеустремленностью движется

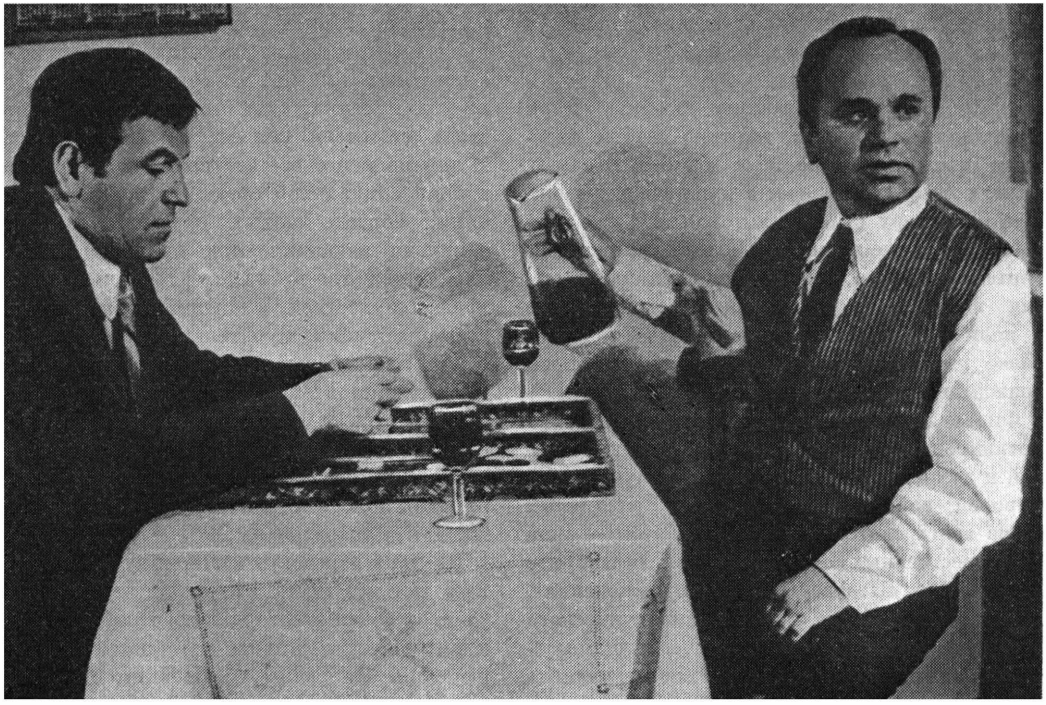
к полному моральному краху, горит в огне единственной, всепоглощающей страсти к наживе,— это закономерный путь всякой личности, подчинившейся историческим обстоятельствам, неизбежно возникающим всюду, где утверждается капитализм. И потому не может быть никаких сомнений в объективной предрешенности, в железной логике заключительного эпизода этой истории (отсутствующего в книге Реймонта), когда Боровецкий, добившийся в конце концов и денег и власти, свободный от всяких обязательств перед собственной совестью, но целиком утративший внутреннюю свободу, отдает приказ стрелять в забастовщиков, что столпились грозной массой у стен его фабрики. Хочет ли Боровецкий на самом деле, чтобы солдаты убивали рабочих? Да он и не задается подобным вопросом. Не смеет! Поскольку уже давно и безоговорочно принял законы той жестокой системы, частью которой сделался сам. А раз так — какие уж тут сомнения! Конечно — стрелять...

Говорит Анджей Вайда: «На правдивом материале романа Реймонта можно было показать глубинные политические и психологические процессы, описанные еще в произведениях классиков марксизма. И главное — иногда необходимо заглянуть в прошлое, чтобы точнее, реалистичнее, полнее понять настоящее»*.

С появлением «Земли обетованной» в творчестве Вайды, да и в польском кино в целом, обозначился новый, принципиально важный этап. Достигнута еще одна — очень высокая — ступень зрелости.

* Из выступления А. Вайды на пресс-конференции во время IX МКФ в Москве.— «Советская Россия», 24 июля 1975 г.

«Крестьянин на велосипеде», режиссер Людмил Кирков



Из апокалиптических видений «земли обетованной», чей расцвет — это начало конца, рождается представление о социализме как исторической необходимости.

●

Если «Земля обетованная» может вызвать частные ассоциации с романом Максима Горького «Мать» (в особенности — с самыми первыми страницами книги, где на фоне нищей и темной рабочей слободки возникает страшный призрак фабрики-молоха, жадно всматривающейся в туманную предрассветную мглу желтыми пятнами окон, нетерпеливо ждущей, когда же наполнится толпой голодных, изнуренных непосильным трудом людей ее ненасытное чрево...), то фильм Золтана Фабри «Незавершенное предложение» наводит на мысль о продолжении другой горьковской темы. О традиции сатирического изображения буржуазной интеллигенции, оторванной от народа, и — обоснования невозможности социальных компромиссов между миром собственников и миром пролетариев. Традиции «Фомы Гордеева», «Врагов», «Дачников», «Детей солнца».

Поставленная по роману Тибора Дери «Неоконченная фраза», картина Фабри переносит нас в Венгрию 30-х годов и с самых первых минут погружает в душную и тревожную атмосферу страны, которая вот уже второе десятилетие живет в условиях фашистской диктатуры Хорти, испытала тяжелые последствия экономического кризиса, страны, где в политической обстановке наблюдается все более резкая поляризация антагонистически враждебных социальных сил.

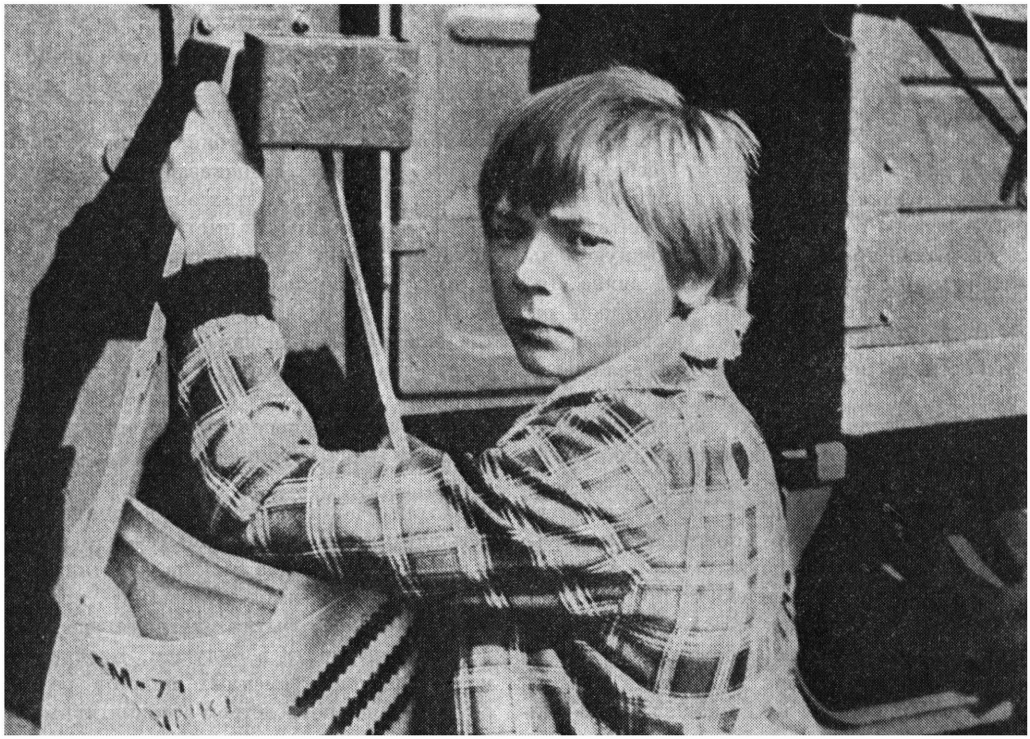
Фильм дает емкое, в главном художественно мотивированное представление об общественной и духовной жизни страны в канун второй мировой войны, о настроениях различных слоев венгерского общества, и в этом — одна из существенных особенностей и бесспорное достоинство «Незавершенного предложения», поднимающегося до уровня аналитического исследования сложного исторического момента, понять который — значит многое уяснить в будущих судьбах Венгрии. Фабри не только «анатомирует» исторический материал. Он вершит суд над недавним прошлым с классовых позиций художника, твердо стоящего на позициях социалистического реализма.

Трехтомный роман Тибора Дери, естественно, не мог быть переведен на язык кинематографа в своем полном объеме. Принцип подхода к данной экранизации режиссер подчеркнул самим названием ленты, которое в буквальном переводе выглядит так: «141 минута из «Неоконченной фразы».

Итак, заранее отказавшись от попыток уложить в с е содержание романа в 141 минуту кинематографического действия, Фабри пошел на изъятие и усечение многих сюжетных линий, сократил количество действующих лиц и сосредоточил преимущественное внимание на образе Лёринца Парцен-Надя (Андраш Балинт), стянув к нему все нити повествования, и эта фигура стала, по существу, смысловым и эмоциональным центром произведения, организующим его многослойную структуру.

Лёринц Парцен-Надь — человек на перепутье. Выходец из некогда состоятельной, а ныне находящейся на грани разорения буржуазной семьи, он постепенно утрачивает связь со своей семьей, со своим классом. И тем не менее все его попытки найти опору в иной социальной среде, сблизиться с рабочими, обрести новых друзей, утвердиться в жизни заканчиваются провалом. Он так и остается где-то на «нейтральной полосе», между двух огней, в неустойчивой и неестественной позиции, мучительно переживает свой разлад со всей системой окружающих его жизненных обстоятельств, который истощает его духовные силы и в конечном итоге приводит к физической гибели. Ибо в смертельной схватке двух миров нет «ничейной земли». «Нейтральная полоса» столь же, если не более, опасна, как и «передовая»...

Но на «передовую» Лёринцу не попасть. Ему там нет места. По складу характера он более склонен к созерцанию и рефлексии, чем к активному действию и принятию трудных решений. По своим убеждениям он остается либеральным интеллигентом буржуазного



«У моего брата отличный братишка», режиссер Станислав Стрнад

толка. Ему так никогда и не хватит решимости вступить в открытую борьбу против своего класса.

Молодой Парцен-Надь остро чувствует фальшь и несправедливость жизни и тяжело страдает от этого. И потому его отчуждение в н у т р и буржуазной среды неизбежно. Ведь здесь искренность чувств подменяется соображениями практической выгоды, а самые элементарные нормы морали — не более чем формальный декорум, соблюдением которого не утруждают себя без особой нужды. Здесь, в предчувствии близкой и неминуемой катастрофы, паразитируют на жизни, играют в жизнь, тоскливо бравируя собственной никчемностью.

Лёринц сознает, что такое не для него. Однако изверившись в буржуазных ценностях, полностью отрицая принципы буржуазного образа жизни и даже формально вырвавшись за пределы того круга, что был очерчен ему при рождении, он оказывается не в состоянии обрести новые ценности, найти иной способ бытия, если и не меняющий качественно его взаимоотношений с действительностью, то по крайней мере вносящий в них определенность некоего регламента.

А так — все зыбко и неустойчиво в жизни Лёринца Парцен-Надя. Все изменяет ему! Друг юности Миклош Видович становится политическим провокатором, подонком и убийцей. Респектабельный профессор Вавра, «друг семьи», бонвиван и либерал, окажется давнишним любовником матери Лёринца, грязным и ничтожным политиканом самого мелкого

пошиба; Лёринц прямо в глаза назовет его «предателем, авантюристом, ренегатом, подхалимом и вором в одном лице». Собственный отец — неудачливый делец, слабый и циничный человек, который, запутавшись в коммерческих махинациях и житейских неурядицах, трусливо пустит себе пулю в сердце, оставив письмо, открывающее Лёринцу глаза на семейную жизнь родителей — она уже давно превратилась в сплошную цепь измен и взаимных унижений. Красавица Дезире, старшая сестра героя, в которой он привык видеть олицетворение чистоты и непорочности, у него на глазах превращается в распутную девку, бездумно растрачивающую себя в беспорядочных сексуальных приключениях. Попытка Парцен-Надя поступить на службу и жить на собственные заработанные средства оборачивается необходимостью неприемлемого для него морального компромисса: под видом социологического исследования на крупном промышленном предприятии ему предлагают заняться выявлением политически неблагонадежных рабочих.

...Проявив преступное малодушие в зале суда, где Лёринц мог, но не нашел в себе сил опровергнуть ложные показания любовницы Видовича, застрелившего рабочего активиста Белу Маркота, порвав с собственной семьей, изверившись в возможности заняться общественно полезным делом, Лёринц придумывает себе моральное искупление. Он отправляется в бедный рабочий квартал к матери маленького оборвыша Петэра, продающего газеты в кафе, чтобы взять мальчика на воспитание. Его поступок — не просто покаянный жест. Это еще и нерешительный, но искренний шаг навстречу людям, от которых состоятельный молодой человек был отгорожен глухой стеной социальных предрассудков и своей принадлежностью к миру имущих.

Вопреки ожиданиям Парцен-Надя, немолодая, измученная нищенским существованием женщина, для которой избавление от лишнего рта было бы, разумеется, заметным облегчением, принимает Лёринца независимо и гордо, говорит с ним резко, от предложения отказывается решительно. «Молодой господин проявляет чувство ответственности...» В ее словах — убийственная ирония. А когда через несколько минут обескураженный Лёринц выходит на улицу, молодой рабочий, друг Белы, узнает в нем лжесвидетеля, виновного в том, что убийство его товарища так и осталось безнаказанным. И жестоко изобьет Лёринца. В этих эпизодах идея классовой непримиримости выступает в своем крайнем выражении и иллюстрируется с наглядностью библейской притчи: окровавленный Парцен-Надь падает на ту самую брусчатку, где еще недавно лежал Бела Маркот,— Лёринц едва не споткнулся об его труп в тот ужасный вечер. С тех пор Маркот часто смотрит ему в глаза неподвижным остекленевшим взглядом — из глубин безжалостно ясной памяти...

Золтан Фабри постоянно проецирует на экран картины воспоминаний героя о прошлом и прорезает действие фильма короткими, почти информативными вставками, проливающими свет на события, которые еще только должны произойти в будущем. Изобретательное смещение временных пластов режиссер осуществляет посредством ассоциативных монтажных переходов, приводящих к динамичному и порой очень резкому нарушению последовательности фабулы. Иногда временной сдвиг совершается даже в пределах одного непрерывно снятого эпизода, и авторская мысль еще глубже проникает тогда в суть характеров и событий, сбрасывая с них наружные покровы — один за другим. «В построении картины я искал диалектику относительности времени, воспоминаний и ценностей, проявляющихся в будничном действии»*,— говорил по этому поводу Фабри.

Верный своему намерению, режиссер создает разветвленную пространственно-временную структуру; и хотя ее надежно цементирует последовательно и ясно развитая идея, прочтение ее иногда дается с трудом.

...Единственным пристанищем Лёринца Парцен-Надя, единственным, что ему не изменит, станет взаимное чувство к Эве, моло-

* «Пять вопросов Золтану Фабри».— «ИК», 1975, № 4.

дой женщине, занятой нелегальной политической деятельностью. Любовь Эве и Лёринца вспыхивает вопреки инстинкту классового самосохранения, и с нею появляется надежда, что жизнь Лёринца теперь изменится, что он сумеет наконец обрести себя. Любовь, и только она одна, дарит герою редкие мгновения подлинного счастья. Но длится она недолго. По заданию организации Эве едет в Германию, где ее вскоре арестуют и казнят в фашистском застенке. С этих пор и до последнего своего часа, когда в конце войны его расстреляют за дезертирство из хортистской армии, Лёринц останется один на один со своим отчаянием — человек несостоявшейся, незавершенной судьбы...

«Незавершенное предложение» можно сравнить с прежними работами Фабри, такими, как «Ночь среди дня», «20 часов», «После сезона». И в них художник затрагивал проблему разрушительного разлада личности с окружающим миром. Продолжая традиционную для своего творчества тему, Золтан Фабри на этот раз доводит мотив беспощадной национальной самокритики до высокой идейной и эмоциональной выразительности, полностью отметает губительную мелкобуржуазную иллюзию о возможности прожить полноценную жизнь, оставаясь «над схваткой».

●

Кинематография острова Свободы была представлена в Москве фильмом режиссера Серхио Хираля «Другой Франсиско», поставленным по сценарию, который Хираль написал на основе романа классика кубинской литературы Ансельмо Суареса Ромеро «Франсиско». Книга Ромеро появилась в 1838 году — меньше, чем за полтора десятилетия до знаменитой «Хижины дяди Тома», и нет ничего удивительного в том, что, повествуя об ужасающем положении негров-рабов на острове, кубинский писатель высказывал точку зрения, во многом совпадающую с концепцией его североамериканской коллеги. Как и Бичер-Стоу, Ромеро интересовали прежде всего нравственные аспекты проблемы рабства. Он также был склонен видеть возможность разрешить ее, внедрив христианскую добродетель во взаимоотношения рабов и хозяев...

В работе над фильмом Серхио Хираль опирался не только на книгу, но и на исторические материалы и на дневники Ромеро, содержащие сведения, не использованные в романе. Но самое главное, он взглянул на историческое явление из современности, создав ф и л ь м - п о л е м и к у с концепцией «Хижины дяди Тома», на что и указывает заголовок ленты — «Д р у г о й Франсиско».

Тот Франсиско, герой одноименного романа, был послушным и, не противясь злу, великодушно прощал своих обидчиков. Он полюбил служанку белого господина, а когда хозяин наложил запрет на эту любовь, он и не подумал настаивать на своем естественном человеческом праве на счастье, а тихо повесился, трогательно простившись с возлюбленной... Фильм Хираля как раз и начинается с заставки, в несколько пародийной форме иллюстрирующей эту часть книги.

А дальше автор доказывает, что Франсиско (Мигель Бинавидес) — это имя приобретает у него собирательный смысл — был совсем другим. Он вовсе не желал прощать жестокости и унижений. Основная мысль произведения выражена на экране отчетливо: дело не в том, насколько нравственны или безнравственны хозяева Франсиско. Плантатор Рикардо, описанный Ромеро, похож на Саймона Легри у Бичер-Стоу. Но даже будь он менее жестоким — многое ли могло измениться? Непреложные законы общества, построенного на эксплуатации (а рабовладение — одна из ее форм, только наиболее откровенная и ничем практически не ограниченная), всегда несут людям горе и лишения. Те же законы были источником нищеты и страданий кубинского народа еще совсем недавно, в годы, от которых время действия романа «Франсиско» отделено промежутком более чем в столетие.

Так за судьбой Франсиско и его обездоленных собратьев, изображаемой в фильме в подчеркнуто жизнеподобной манере, без смягчающей условности, вырисовывается судьба целого народа, колониальное и феодальное прош-

«Девочка из Ханоя», режиссер Хай Нинь

лое Кубы. И потому не кроткое самоубийство, а бунт порабощенных, подавляемый с чудовищной жестокостью, видим мы в финале картины. Как не похожи эти сцены, и по изобразительному решению и по смыслу, на пролог, выдержанный в стиле т о г о Франсиско!

Признавая важность затронутых картиной проблем и принципиальную верность исторического обобщения, на которое выходят ее авторы, необходимо сказать и об уязвимости привлеченных ими художественных средств. Фильм «Другой Франсиско», несмотря на яркую эмоциональность исполнительского стиля Мигеля Бинавидеса, играющего экспрессивно, на открытом темпераменте,— выстроен слишком рационалистично. В нем слишком много дидактики, прямых нравоучений. Художественный строй картины напоминает развернуто иллюстрированный тезис. Система кинематографических доказательств главной идеи выбрана без расчета на эмоциональное воздействие экрана. Она ясна, но нам не дают ее прочувствовать. Характеры основных персонажей, м и р этих людей остается для нас закрытым: мы видим лишь внешние условия их существования, их внешнюю реакцию на происходящее. Таким способом трудно добиться впечатляющей убедительности кинопроизведения, которая одна только и может вызвать в зрительном зале живой, сочувственный отклик...

Проблема ознакомления широких народных масс с истоками национальной судьбы для передового искусства латиноамериканского континента чрезвычайно актуальна и имеет не только общекультурное, но и революционизирующее значение. В картине «Другой Франсиско» рабство (на территории некоторых латиноамериканских стран оно имеет трехвековую

историю) изображается с верных классовых позиций. В ней можно найти верные и четкие исторические параллели, ощущение преемственности традиций освободительной борьбы. Ведь те, давние стихийные выступления рабов были первыми вспышками народного гнева — задолго до наших дней, когда Латинскую Америку стали по праву называть «пылающим континентом». Фильм «Другой Франсиско» — фильм, проникнутый духом классовой борьбы, фильм революционный и по сути своей актуально политический.

День нынешний и день грядущий

Пожалуй, ни одна из кинематографий наших зарубежных друзей не имеет сегодня в своем активе такого количества удачных фильмов на современную тему, какое появилось в последние два-три года в кино Болгарии. И дело не только в количестве, хотя и это важно.

Даже самый беглый обзор продукции болгарского кинематографа 1972—1975 годов позволяет установить ясно выраженную тенденцию в развитии в нем современной темы. Как мне представляется, она состоит в том, что, создавая фильмы на материале сегодняшней действительности, болгарские кинематографисты в первую очередь руководствуются стремлением показать на экране содержание наиболее острых и принципиальных проблем, волнующих общество, причем зачастую предлагают глубокий, художественно убедительный анализ явлений, уделяя преимущественное внимание их социально-нравственным аспектам. (Здесь, видимо, и заключена главная причина, по которой кинематограф Болгарии быстро и уверенно преодолел творческую паузу конца 60-х годов, когда в стране наблюдалось заметное ослабление зрительского интереса к кино.) Представительными для этого направления можно считать такие фильмы, как «Любовь» Людмила Стайкова, «Самый хороший человек, какого я знаю» Любомира Шарланджиева, «Перепись зайцев» Эдуарда Захариева, «Дерево без корней» Христо Христова и «Вечные времена» Асена Шопова.

В самое последнее время кинематографистами Болгарии создан ряд произведений, отражающих важные структурные изменения болгарского общества, происходящие в результате преобразования преимущественно аграрной в прошлом страны в современную индустриальную державу.

Как влияет индустриализация, быстрыми темпами осуществляемая в социалистической Болгарии, на моральный климат в обществе? Как изменяется социальная психология людей, резко ломающих после переселения в город весь свой жизненный уклад? Какие нравственные потери и приобретения при этом возможны? Каковы особенности мироощущения человека, еще не осознавшего полностью своего нового состояния, не успевшего отказаться от более ненужных, а нередко и вредных, старых привычек, трудно обретающего уверенность в себе в новых условиях?

Вот вопросы, к которым все чаще обращается сегодня болгарское киноискусство, в чем можно убедиться по фильмам «Вечные времена», «Дерево без корней», «Последнее лето». Всерьез задаются ими и создатели картины «Крестьянин на велосипеде» (автор сценария Георгий Мишев, режиссер Людмил Кирков).

В заглавии ленты — метафора, отчасти раскрывающая содержание произведения и черты ситуации, в которой находится главный герой, Йордан (Георгий Георгиев-Гец), сравнительно недавно сделавшийся городским жителем, но еще немало сохранивший от своего крестьянского прошлого, в частности — смутную тягу к земле. Впрочем, он не без грустной иронии говорит о себе так: «Какой я крестьянин? Дед и отец мой были крестьяне. Они чувствовали землю, понимали ее. А я?.. Я в воздухе, в двух вершках от земли. А между нами велосипед. Что может быть ненадежнее велосипеда?»

Итак, крестьянин на велосипеде... Есть здесь что-то не вполне совместимое, даже — курьезное! И соль тут совсем не в том, что велосипед — не характерная для крестьянского быта вещь. Велосипед, в самом деле, не надежен. Он устойчив только в движении.

Герой картины Людмила Киркова и Георгия Мишева и есть человек в движении. Че-

ловек в пути. Из села в город. И не только в наглядном, сюжетном смысле. И не только из села в город, но и из города в село.

В городе — новая работа у станка, с которой он вроде успел неплохо освоиться. В селе — старый виноградник, за которым приходится ухаживать по субботам, другого времени нет. В городе удобная квартира в большом современном доме, благополучная семья. В селе — старый, понемногу приходящий в ветхость дом и... неожиданная любовь к молоденькой аптекарше Маглене (Диана Челебиева), к которой Йордан, может, только потому и потянулся, что живет она не в городе, а в селе. Вот и приходится Йордану постоянно бывать то там, то здесь. Прикасаться к земле, с которой ушел, кажется, навсегда, и снова от нее отрываться!..

На фоне незамысловатых и таких естественных коллизий этой ленты прорисовывается большая жизнь — во всей ее сложности, диалектической противоречивости, в ее стремительном движении вперед, вовлекающем многие человеческие судьбы. Фильм полон раздумий о проблемах сегодняшней социалистической действительности, о ее завтрашнем дне. Выбрав типичный случай из жизни, отнюдь не частный, не исключительный, создатели картины находят в нем обоснования для широких и важных обобщений. При этом они ничего не упрощают и не предлагают готовых инструкций-рецептов. Смело, без обиняков раскрывают сложность стоящих перед обществом задач.

Тема прощания с землей могла бы быть решена и иначе — в сентиментальных идиллических тонах. Но в том-то и дело, что авторы картины «Крестьянин на велосипеде» решают другую, куда более крупную и серьезную тему о б н о в л е н и я жизни и человека. Вот почему они не идеализируют своего героя и далеки от ностальгического любования уходящим сельским бытом. Более того, теплая ирония в «партии Йордана» уступает место резким сатирическим мотивам, когда на экране появляется другой бывший крестьянин, сосед Йордана — Булгуров (Георгий Русев), откровенный стяжатель, примитивный и черствый тип, то устраивающий во дворе многоквартирного дома маленькую свиноферму, то — соревнование между двумя девочками-сиротами, взятыми «на пробу» из детского приюта: какая окажется поприлежнее да поспокойнее, ту и оставит, а другую выгонит...

А не во всем «правильный», далеко не безгрешный Йордан вызывает глубочайшую нашу симпатию. И не только благодаря действительно на редкость заразительному темпераменту и обаянию Георгия Георгиева-Геца. Дело еще и в том, что из прошлого Йордан взял с собой в город лучшие качества, привитые ему жизнью на земле, составляющие исконные черты народного характера: любовь к труду, доброе отношение к людям, нетерпимость к моральной нечистоплотности, душевную тонкость и чуткость... И, еще не зная, как сложится дальнейшая судьба этого человека, мы проникаемся светлой уверенностью, что впереди его ждет о б р е т е н и е. Обретение нового места в жизни, прочного, достойного, когда прошлое и настоящее окончательно придут в счастливое согласие. Так обязательно будет!..

●

Об этих двух лентах хочется вести один общий разговор, хотя и нет, или — почти нет, между ними черт внешнего сходства. Чехословацкая — «У моего брата отличный братишка» (авторы сценария Ф. Влчек, В. Боровичка, режиссер Станислав Стрнад). Вьетнамская — «Девочка из Ханоя» (сценаристы Хоанг Тиг Хи, Хай Нинь, Тиах Анх, постановка Хай Ниня).

Что же общего между этими фильмами, сделанными на киностудиях, находящихся чуть ли не в разных концах Земли?

Может быть, они допускают сравнение по сходству жанров? Нет здесь такого сходства.

«Девочка из Ханоя» — это драматический рассказ, события которого охватывают несколько дней декабря 1972 года, когда столица Демократической Республики Вьетнам подверглась варварским налетам вражеской авиации.

«Отличный братишка» — это комедия, главный герой которой, тринадцатилетний Мартин, устраивает счастье своего старшего брата, вопреки множеству забавных и нелепых недоразумений, возникающих на его пути.

Естественно, что и постановочные решения обеих картин не имеют параллелей.

Авторы «Девочки из Ханоя», умело сочетая игровые эпизоды с кадрами хроники, создали произведение, отражающее массовый героизм, который проявили защитники Ханоя, солдаты и мирные жители, взявшиеся за оружие, чтобы отразить агрессию.

Чехословацкая лента, согласно обычным требованиям комедийного жанра, состоит из набора веселых игровых сцен, порой отличающихся интересной выдумкой и открытой условностью сюжетных ходов.

В кадрах «Девочки из Ханоя» возникает резкий контраст бесчеловечности грязной войны чистому, жаждущему радости миру детства.

Детство Мартина не омрачается никакими несчастьями, кроме случайных огорчений да мелких неурядиц.

И все-таки есть одно очень существенное обстоятельство, которое делает правомерным сопоставление столь сильно разнящихся один от другого фильмов.

В обеих картинах мир увиден глазами детей, обе проникнуты светлой, жизнеутверждающей интонацией.

У вьетнамских кинематографистов она возникает на контрастирующем, окрашенном черным дымом пожарищ фоне. Но это — последние пожарища на земле героического Вьетнама. Бомбы, которые падают на дома и улицы Ханоя,— это последние бомбы. И жертвы, что несет в эти дни народ Северного Вьетнама,— это последние жертвы. А маленькую Гао Ха, которая мчится сейчас в кабине военного грузовика, чтобы найти в армии своего отца и сообщить ему радостную весть (ее пропавшая во время бомбежки сестренка нашлась, она жива), впереди ожидает ничем не омраченное детство, как и у ее сверстника из далекой Праги.

Не стоит абсолютизировать значение этих двух, бесспорных и все же скромных творческих удач двух кинематографий. Не стоит их и уравнивать. Вьетнамская лента оставляет, разумеется, гораздо более сложное впечатление, чем в меру смешная, в меру серьезная комедия из ЧССР. Впрочем, и среди картин, выпущенных в разное время Ханойской киностудией, есть примеры художественных достижений иного масштаба... Но в то же время радостно сознавать, что «Девочка из Ханоя» — это первый игровой фильм Северного Вьетнама, показанный в Москве, в котором война, по сути дела, принадлежит уже не настоящему, а прошлому. На предыдущем фестивале он бы н е м о г появиться. И мы с нетерпением будем ждать, что на следующем московском киносмотре будет показан фильм из Вьетнама, запечатлевший сегодняшний мирный день освобожденной страны.

Что касается чехословацкого кино, то за время, разделяющее VIII и IX МКФ, там появилось немало зрелых интересных произведений. В их числе — «Влюбленные года первого» Ярослава Балика, «Двадцать девятый» Антонина Кахлика, «Великий день й великая ночь» Штефана Угера, «Кто ищет золотое дно» Иржи Менцеля. Рядом с ними картина «У моего брата отличный братишка» выглядит не изолированный случайностью, она — внутри позитивно развивающегося кинопроцесса. Именно здесь, в области творчества, приближенного к действительности и отражающего — пусть не всегда одинаково глубоко и емко — ее живые черты и образы, пролегает сегодня маршрут главного поиска, идущего в чехословацком кино. Здесь, а не на периферии развлекательных кинематографических опусов, вроде пустого, ориентированного на не лучшие образцы зарубежного мюзикла фильма «Звезда падает вверх»...

...Мир, увиденный глазами детства, — это мир будущего. В последнем кадре «Девочки из Ханоя» — красивое и спокойное лицо мирно спящего ребенка. В финале «Отличного братишки» экран высвечивается беззаботной улыбкой озорного мальчишки...

Людям нашей планеты необходимо радост-

ное и мирное будущее — они его заслужили!

●

Есть всем очевидная закономерность в том, что общество, вооруженное передовым мировоззрением и ясным пониманием своих исторических перспектив, вдохновляет художника на творчество, способное дать ответы на важнейшие вопросы, глубоко волнующие человечество. И здесь первое слово принадлежит кинематографу социалистического содружества. Для сегодняшнего буржуазного кино в целом показательна исчерпанность идей и решений. Исключения здесь редки. Буржуазное искусство, зачастую проявляющее полную растерянность перед фактами действительности, способно чаще всего дезориентировать человека, внушить ему мысль о невозможности перемен к лучшему, чувство безысходности.

В лучших произведениях социалистического киноискусства находит свое отражение позиция исторического оптимизма, отвечающая состоянию и задачам нового общества, поставившего своей целью активное преобразование действительности и успешно продвигающегося в этом направлении. В них проявляется гражданственность художника, чьи мысли и сомнения, радости и тревоги, симпатии и надежды созвучны настроениям зрительских аудиторий. В социалистическом мире кинематограф стал могучим фактором повышения идейной зрелости людей, духовным спутником миллионов.

Наше время выдвигает перед социалистическим киноискусством множество важных и ответственных задач. В приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля говорится: «Добрая традиция московских кинофестивалей, вносящих свой вклад в развитие культуры, в борьбу за мир и дружбу между народами, особенно отвечает духу времени сегодня, когда разрядка международной напряженности становится определяющим фактором в отношениях между государствами, когда характер развития мировых политических процессов вселяет оптимизм и все более крепнущую уверенность в мирном будущем человечества. Правдиво и талантливо отображая жизнь народов, кинематограф способен сыграть значительную роль в углублении этих тенденций».

Кинематографистам социалистического содружества предстоит большая работа по выполнению широкой творческой программы, выдвинутой в этой глубокой и емкой формуле. Залогом ее претворения в жизнь является прочное единство наших позиций и целей.

Успех фильмов стран социалистического содружества на IX МКФ в Москве рождает чувство гордости и оптимизма. Все, кому дороги судьбы прогрессивного кинематографа, видят в нем отражение исторических завоеваний социализма, основу будущих, еще более значительных достижений социалистического киноискусства.

Георгий Капралов

«С доминантой на общество»

Заметки на полях программ IX Московского международного кинофестиваля

Один из Золотых призов IX Московского международного кинофестиваля, проходившего в июле минувшего года, завоевал итальянский художественный фильм «Мы так любили друг друга» режиссера Этторе Сколы. В художественную ткань этого фильма включены кадры из всемирно известных картин — таких, как «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика, «Сладкая жизнь» Федерико Феллини, «Затмение» Микеланджело Антониони. Сам фильм посвящен памяти Де Сика, который наряду с Феллини опять-таки показан в документальных и документированных кадрах, восстанавливающих, скажем, один из эпизодов съемок «Сладкой жизни» или непо-

«Мы так любили друг друга», режиссер Этторе Скола

средственно запечатлевших публичное выступление великого мастера неореализма.

Фильмы Де Сика, Феллини, Антониони предстают в картине Сколы как вехи времени, социальный феномен эпохи, как выражение самочувствия определенной части итальянского общества и его представлений о самом себе, как одно из отражений сменяющихся идеалов и духовных ориентаций. В то же время, хотя отрывки из названных картин служат лишь элементом киноповествования, характеристики исторической обстановки, социального климата, в котором живут герои, мы вправе усмотреть здесь и известное самоутверждение кино, его свидетельство о себе самом. Это киноцитирование можно оценить и в качестве манифеста авторов, как демонстрацию ими своих взглядов на роль киноискусства в жизни общества. Они провозглашают его активную гражданскую роль и своим творчеством, своей картиной подтверждают такую позицию.

Фильм «Мы так любили друг друга» не случайно оказался на Московском кинофестивале и вошел в число его победителей, так же как, думается, не случайно итальянская кинематография была представлена за два месяца до этого на конкурсе XXVIII Каннского международного кинофестиваля картинами «Юппи ду» Адриано Челентано и «Аромат женщины» Дино Ризи. Произведения Челентано и Ризи, при всех своих частных достоинствах, при том, что в первом из них глав-

ную роль играет сам постановщик, широко популярный певец и актер, а во втором блистательно выступает Витторио Гассман, принадлежат потоку развлекательной кинопродукции, хотя и находящейся в данном случае на определенном уровне художественного мастерства. Фильм же «Мы так любили друг друга» представляет собой прогрессивный, демократический кинематограф, который и сегодня, говоря словами Карло Лидзани, написанными им по поводу расцвета неореализма, «является наиболее боевым участком итальянской культуры»*.

Каннский кинофестиваль, отдав в последнее время некоторую дань моде на «политическое кино», в 1975 году явно сделал шаг назад, на свою традиционную стезю умеренно-либерального буржуа-коммерсанта. Московский же киносмотр последовательно верен своей демократической направленности, стремлению помогать становлению и выявлению прогрессивных течений в мировом кино, поддерживать наиболее плодотворные явления, находящиеся в этом русле.

Но вернемся к картине Этторе Сколы. Ее главные герои — три друга: Джанни, Антонио, Никола и их подруга Лучана.

В начале фильма Джанни рано утром выходит из своего роскошного особняка и направляется по изумрудной лужайке к бассейну. Антонио, Никола и Лучана, некогда любившая Джанни, с удивлением наблюдают из-за ограды: неужели это он, их старый друг, Джанни? Кадр трижды останавливается, и трижды повторяется «парадный» выход героя. Он шагает самодовольный, в роскошном халате. А они, приехавшие на потрепанном автомобильчике, одетые бедно, стоят у решетки и не верят своим глазам... Но вот Джанни взбегает на трамплин, взмахивает руками и прыгает в бассейн. Тут кинокадр снова останавливает его, на этот раз уже в полете. И тогда один из героев фильма говорит, что Джанни завершит свой прыжок в финале картины, а пока надо рассказать о том, что произошло раньше.

Джанни, Никола и Антонио сражались в рядах антифашистского Сопротивления. Конец войны они встретили полными надежд, радужной веры в обновление итальянского общества. Казалось, впереди ясная и счастливая пора. Но увы! Многое обернулось совсем не так, как тогда представлялось.

Совесть или деньги? Семья или идеалы? Дружба или карьера? Такие вопросы мир собственничества ставит все время перед героями. И фильм «Мы так любили друг друга»— это полное лиризма и теплоты, но одновременно и горького юмора, даже едкого сарказма, повествование о том, как по-разному ответили друзья на предложенный им выбор.

Юрист Джанни (его роль Витторио Гассман играет в присущей ему манере, соединяющей тонкий психологизм, ошеломляющий темперамент и какую-то, я бы сказал, искрометную бравурность) недолго выдерживал испытание на честность. Перед альтернативой — совесть или деньги — он выбрал второе. Пошел на службу к хищному дельцу, человеку, получившему от Муссолини титул маркиза и не стесняющемуся заявить во всеуслышание: «Мне нравятся люди честные: уж если они займутся мошенничеством, то всех мошенников перемошенничают». Роль этого негодяя, поучающего Джанни, что выжить может только тот, кто выдержит схватку с совестью, играет один из ветеранов итальянского кино Альдо Фабрици, создавая портрет сочный и сатирический, балансируя на грани жизнеподобия и гротеска.

Джанни еще до встречи с муссолиниевским «аристократом» изменил дружбе, когда увел от Антонио его невесту Лучану. Теперь он делает второй бесчестный шаг: бросает Лучану, когда почувствовал возможность жениться на дочери преуспевающего босса. В финале картины Джанни доводит до самоубийства свою супругу. Его жена (ее роль с поразительным искусством перевоплощения играет замечательная актриса Джованни Ралли) не выдерживает отчуждения и вежливого презрения супруга, для которого уже ничего, кроме денег, не существует.

Сломался, не выдержав столкновения с же-

* Карло Лидзани. Итальянское кино. М., «Искусство», 1956, стр. 23.

стокой реальностью, нетерпеливый мечтатель, идеалист, учитель Никола (актер Стефано Санта-Флорес). Теряя иллюзии, он теряет и самого себя. Неореалистические фильмы, в телевизионном конкурсе на лучшее знание которых он участвует,— это и выражение его мечты о социальной справедливости, мечты, отвергнутой послевоенным политическим развитием Италии, но сохраняемой донкихотствующим неудачником.

Из трех друзей только Антонио (Нино Манфреди играет, как всегда, с заражающей непосредственностью и чуть горьковатым юмором) сохраняет душевное здоровье и человечность. Правда, жизнь ничем не наградила его. Он как был санитаром в госпитале, так и остался. И все же ему, Антонио, завидуют друзья: несмотря на все сложности жизни, все невзгоды, Антонио не теряет оптимизма и как коммунист организует таких же, как он сам, простых тружеников, на борьбу за свои права.

Нам уже приходилось писать о том, что итальянский неореализм, родившийся на гребне антифашистского движения и выразивший веру народа в возможность социального обновления, был, как известно, почти в буквальном смысле этого слова, задушен теми, кто стоял у власти, кто держал в своих руках финансирование кинопроизводства и не хотел, чтобы итальянское киноискусство развивалось по этому пути. Вместе с социально-политическими потрясениями, пережитыми Италией в послевоенное тридцатилетие, менялось и содержание кинематографа. «Затмение» стало одним из выражений того тупика безнадежности, в котором ощутила себя определенная часть итальянского общества.

Но «затмение» переживали далеко не все. И древо итальянского неореализма уничтожить оказалось невозможно. О дальнейшем развитии этого демократического прогрессивного искусства на новом этапе конца шестидесятых — начала семидесятых годов свидетельствовали боевые фильмы Франческо Рози, Дамиано Дамиани, Джулиано Монтальдо, Джилло Понтекорво, Элио Петри и других, таких разных по своей индивидуальности художников, с чьим творчеством советские зрители познакомились на VII и VIII Московских международных кинофестивалях. Фильм «Мы так любили друг друга» — еще один зеленый побег того же древа.

«Профессия: репортер», режиссер Микеланджело Антониони

Показывая, как время проходит через души людей, как в нравственной сфере человека отражаются социальные конфликты, которые в конечном счете и формируют эту сферу, авторы фильма с горечью свидетельствуют о процессах, разрушающих личность в буржуазном обществе. Джанни, Никола, Антонио — люди разных характеров, темпераментов, но это не мешало им бок о бок сражаться с фашизмом. Объединенные одной высокой целью, они жили в согласии и прекрасной человеческой солидарности, сердечной дружбе, о которой напоминают первые кадры фильма, снятые «под документ», как бы под старую хронику. Но, столкнувшись с разными общественными силами, в переменчивых обстоятельствах исторического времени, перед лицом социально-нравственных испытаний, они выбирают разные пути и приходят к разным итогам. По сути дела несчастен Джанни, несчастен и Никола. Как мы уже говорили, жизнь пока что ничего не дала и Антонио. Но вместе с этим неунывающим человеком не теряют жизнелюбивой веры в будущее и авторы фильма. Эта вера эстафетой боевых антифашистских традиций живет и в той молодежи, которая поет вместе с Антонио старые партизанские песни.

Время разрушает слабых душой, сильных оно закаляет. Будущее принадлежит мужественным. Об этом оптимистический, печальный и гневный фильм итальянских мастеров.

●

Из большой внеконкурсной программы итальянских фильмов, показанных на нашем фестивале, из таких картин, как «Последний школьный день перед рождественскими каникулами» режиссера Джан Витторио Бальди, «Коррупция во Дворце правосудия» Марчелло Алипранди, «Пока есть война, есть надежда» Альберто Сорди, «Аллонзанфан» братьев Паоло и Витторио Тавиани, «Улыбка великого искусителя» Дамиано Дамиани, «Путешествие» Витторио Де Сика, уже упоминавшийся «Аромат женщины» Дино Ризи и «Профессия: репортер» Микеланджело Антониони, фильмов, составивших весьма широкую панораму современного кинематографа Италии, я хотел бы выделить последнюю картину. Она представляет особый интерес как новая работа одного из крупнейших художников западного кино и как весьма любопытный пример некоторых тенденций политизации кинематографа — как они порой преломляются в творчестве отдельных мастеров.

Известный итальянский крити. Лино Миччике свою статью в газете «Аванти», посвященную фильму «Профессия: репортер», озаглавил так: «Бегство из собственной тюрьмы бесполезно». На мой взгляд, такое истолкование новой картины Антониони упрощенно. Критик, завороженный прежними работами Антониони, не учитывает определенной эволюции творчества художника и проходит мимо реальности самого фильма.

В кратком интервью, которое дал Антониони на аэродроме в час своего прилета в Москву критику Г. Богемскому, в ответ на вопрос последнего: «Какова идея вашего фильма?» — он сказал:

— Я не писатель и не умею выражать свои идеи словами. Фильм должен говорить сам за себя — достаточно его посмотреть. Художественные образы, характеры действующих лиц, настроение, атмосфера — не только нравственная, но и политическая — как отдельных сцен, так и фильма в целом — все это должно выражать заложенные в нем идеи.

В ответ же на вопрос критика: «Герой вашего фильма репортер. Каким должен быть, по вашему мнению, идеальный современный репортер?» — Антониони сказал:

— Никакого идеального образца для современного журналиста я себе не представляю. В каждом отдельном случае все зависит от личности человека, его политической, моральной позиции, от тех условий, в которых он очутился.

Ответ ясный и дающий, на мой взгляд, некий ключ к истолкованию фильма. Лино Миччике, повторяю, наложил на новое произведение Антониони ту схему, с помощью которой рассматривались прежние фильмы этого режиссера и, в частности, такие, как «Приключение» и «Блоу ап». Ту же операцию

осуществляют, как мне представляется, и другие критики, например, в журнале «Синема», где картина «Профессия: репортер» также анализируется целиком в духе идей некоммуникабельности и отчуждения, присущих «Приключению», или мира-призрака, как в «Блоу ап».

Но когда вглядываешься, как требует сам Антониони, в характеры действующих лиц, настроение, атмосферу — не только нравственную, но и политическую как отдельных сцен, так и фильма в целом, то видишь, что художник стоит теперь далеко не на тех же позициях, на которых находился во время создания «Приключения», а затем и «Блоу ап».

Вспомним: в начале фильма репортер телевидения Дэвид Локк ищет контакта с повстанцами, партизанами, сражающимися против диктатора какой-то африканской страны. Но, увязнув в песках со своей машиной, Локк чуть не нарывается на солдат этого полуфашистского владыки. В ярости и отчаянии Локк прячется от них. Такова отправная точка действия, сюжета. Именно после этой сцены в минуту духовной прострации Локк меняет фотокарточки в паспортах, своем и неожиданно умершего соседа по номеру какого-то маленького, затерянного в песках отельчика — «постоялого двора». Только потом мы поймем, что для этой подмены, позволяющей Локку на время ускользнуть от мира, в котором он до этого жил, от тех связей, которые до этого момента опутывали его, были и сугубо личные причины: размолвка с женой. А пока что мы являемся свидетелями неудачи репортера — краха его попытки установить контакт с представителями нового мира (я подчеркиваю — *н о в о г о*), с которым до этого Локк связей не имел.

Паспорт, который присвоил себе Локк, похоронив в песках его владельца, умершего от инфаркта, оказался принадлежащим торговцу оружием. Оружием он снабжал, как становится затем ясно, как раз повстанцев. Но Локк ничего не знал об этом и не пожелал даже вникнуть в новые обстоятельства своего жребия. Дэвид ничего не нашел для себя в новом «обличии» не потому, что это было невозможно, а потому, что он не пожелал этого. Такова была его политическая, моральная позиция, так сформировались к этому моменту его характер, личность.

Всмотримся в кадры репортажей Локка, которые просматривает вместе с телебоссами жена Дэвида после его исчезновения. Один из них — интервью с диктатором. Второй — расстрел восставшего. Без комментариев. Локк дает лишь видеозапись лживых разглагольствований диктатора о том, что, мол, в его стране всё тихо и все довольны, и лишь отдельные грязные бунтовщики нарушают порядок. Столь же как бы безличностно даются и кадры расстрела. Более того, снятые почти в упор, они дают основание считать, что должны были быть использованы как очередная телесенсация, и только. Но присмотритесь, как выглядит в кадре диктатор и как — восставший. Жирный, лоснящийся, самодовольный человечек, бесстыдно разглагольствующий перед телекамерой. И гордый, прекрасный человек, бесстрашно смотрящий в глаза своим убийцам. Если Локк только регистрировал факты, то Антониони подал их нам отнюдь не бесстрастно: он знал, как именно и что́ именно хотел показать. Я утверждаю, что симпатии самого Антониони выражены здесь совершенно определенно. Сам он отнюдь не равнодушный наблюдатель. И потому, я считаю, мы имеем право утверждать, что его Локк гибнет не по той причине, что «человек не может покинуть свою тюрьму». Он гибнет именно потому, что *н е* покинул этой тюрьмы, *н е с у м е л* этого сделать, не нашел контакта с другой действительностью, не разгадал ее истинного смысла. В мире, развороченном, разделенном, разрываемом страстями, нельзя остаться в стороне. Позиция наблюдателя — смертельна.

Герой «Блоу ап» Томас только фотографировал мир. Для него он так и остался чисто внешним образом, в суть которого он так и не проник. Более того, Томас сам повел игру с фантомами в знаменитой сцене финала, когда он начинает партию в теннис с несуществующим мячом и воображаемой ракеткой. Локк, журналист, гибнет потому, что отказался играть

«Зардоз», режиссер Джон Бурман

в фантомы, но не сделал следующего шага: проникновения за внешний покров событий.

Новый фильм Антониони социален в том смысле, что выражает невозможность действования и даже существования вне социальных координат времени. Другой вопрос, аутентична ли, говоря языком дипломатии, такая трактовка замыслу художника. Но сам фильм дает все основания прочесть его именно так.

Картина «Профессия: репортер» по праву и в соответствии с духом нашего фестиваля была показана хотя и вне конкурса, но на его главном экране. И, обращаясь к ней, мы не можем не поставить вопрос о том, что такое западный социальный фильм сегодня?

«Социальный фильм — что это такое?» — так и была поставлена проблема на специальной дискуссии, организованной в дни V Белградского международного кинофестиваля, ФЕСТа-75, который проходил в феврале прошлого года в югославской столице. В дискуссии приняли участие известные кинамастера многих стран, а также критики, в том числе от Советского Союза — Евгений Сурков, Ростислав Юренев и автор этих строк. При обсуждении сразу же выяснилось, что выдвинутая проблема отнюдь не проста. Мы не можем в данной статье осветить все аспекты интересной полемики и затронем их лишь в той мере, в какой это необходимо для продолжения нашего разговора.

В самом деле, что же такое социальный фильм? Ведь каждый фильм, независимо от намерений его автора,— свидетельство своего времени, общества, человеческой индивидуальности. Прямо, через изображение современности, или — косвенно, в преломлении фактов прошлого, он выражает исторический момент собственного появления и несет на себе отпечаток личности художника, его создавшего. Сам же художник всегда — хочет он этого или не хочет, осознает или не осознает — как бы пронизан «токами» эпохи, «силовыми полями» своей социальной среды. Другое дело, что эти «токи» могут быть столь слабыми (тут не последнюю роль играют особенности таланта художника), что их почти невозможно «зарегистрировать». Но обнаружим мы их или нет — вопрос уже иного порядка, не отменяющий утверждения, что каждый фильм

так или иначе — зеркало того часа, к о г д а он был рожден, и того, к е м он был рожден.

Андре Базен писал метафорически: «Кожа Истории шелушится, превращаясь в кинопленку». Правда, французским критиком владела идея, что кино движется «комплексом мумии», то есть люди занимаются им с целью хотя бы иллюзорно продлить свое существование, сохранить свой образ для потомства. Но Базен ошибался: кино, как и другие виды художественного творчества, движется иными силами, главная из которых — утверждение человека в «яростном мире», в сегодняшней борьбе социальных интересов, классов, идеологий. И в этом смысле формулу Базена можно принять. История, то есть люди, творящие ее, переносят на кинопленку частицы своей эпохи, свои тревоги и надежды. Но, продолжая образную мысль критика, нужно сказать, что перед «шелушением» История «ощетинивается» и, пробивая себе дорогу в будущее, использует «кожу-кинопленку», как «панцирь» в обороне, как «пику» в наступлении.

«Мы живем на драматическом перекрестке истории»,— воскликнул один из участников дискуссии, но не уточнил, куда, по его мнению, ведут дороги с этого перекрестка. Между тем проблема, условно говоря, «перекрестка» подводит нас и к пониманию природы социального фильма.

Но сначала уточним вопрос о самом «перекрестке». В основном документе, принятом на Международном совещании коммунистических и рабочих партий в Москве в 1969 году, говорится: «Человечество вступило в последнюю треть нашего столетия в обстановке обострения исторического противоборства сил прогресса и реакции, социализма и империализма. Ареной этого противоборства является весь мир, все основные области общественной жизни — экономика, политика, идеология, культура». Отмечая, что «мировое революционное движение, несмотря на трудности и неудачи отдельных его отрядов, продолжает наступление», Совещание подчеркивало: «Нынешний этап характеризуется ростом возможностей для нового продвижения вперед революционных и прогрессивных сил»*.

Таким образом, куда движется мир с «перекрестка» и каковы перспективы этого движения, сказано со всей определенностью и научной обоснованностью.

А теперь о кино.

Прежде всего надо заметить: если верно, что каждый фильм — социальный феномен, то это еще не значит, что каждый фильм можно назвать социальным. И не случайно на дискуссии почти все ораторы говорили, что нет еще точной дефиниции, четкого определения этого термина, что он расплывчат и каждый волен толковать его по-своему. Кто то из выступавших даже высказал предположение: а не особый ли это жанр?

Нет, конечно, социальный фильм не жанр, ибо он может быть решен в самых различных жанрах: трагическом, комическом, сатирическом, лирическом, психологическом, как кинопредставление в стиле Брехта.

На наш взгляд, социальный фильм можно определить как кинопроизведение, в котором изображаемые жизненные факты и человеческие коллизии объясняются посредством анализа диалектической связи человека со своим временем и обществом. А если использовать выражение А. Ухтомского, которое он применил по отношению к человеческому характеру, то можно сказать, что социальный фильм — это фильм с д о м и н а н т о й н а о б щ е с т в о, то есть ориентированный на исследование социальной структуры мира, в котором отдельная личность всегда находится в какой-то из точек пересечения разнодействующих общественных сил.

За последнее время на Западе все больше появляется картин, созданных прогрессивными демократическими художниками, картин, в центре которых — истории крупных рабочих забастовок, народных национально-освободительных движений и революций, разоблачение буржуазного суда, полицейского аппарата, преступлений монополий, мафии

---

* «Международное совещание коммунистических и рабочих партий. Документы и материалы». М., Политиздат, 1969, стр. 286, 285.

и т. п. Конечно, при обсуждении подобных фильмов не возникает вопроса — социальный это фильм или нет. Здесь речь идет о том, насколько последовательны и глубоки авторы в анализе изображаемых явлений, а также — о попытках буржуазных кинематографистов использовать завоевывающую все большую популярность форму социального фильма для идеологических спекуляций и реакционных целей, о праворевизионистских и левацких подделках под «социальный фильм», об открытой и замаскированной фальсификации такого рода проблематики.

Вопрос о социальном фильме возникает и тогда, когда в фокусе кинематографического интереса оказывается индивидуальная судьба, психологическая драма личности. Тут-то рождаются самые острые споры. Дело в том, как подходит художник к изображению человека, как он понимает его сущность. К. Маркс писал, что «сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений»*.

Признание или непризнание этого факта и составляет главный водораздел между кинематографистами Запада, которые обращаются в наши дни к различным проблемам человека в обществе частной собственности.

В. И. Ленин, анализируя работы буржуазных экономистов, которые пытались дать критический анализ монополистического капитала, писал: «...Чудовищные факты, касаю-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 3.

«Коррупция во Дворце правосудия», режиссер Марчелло Алипранди

щиеся чудовищного господства финансовой олигархии, настолько бьют в глаза, что во всех капиталистических странах, и в Америке, и во Франции, и в Германии, возникла литература, стоящая на **буржуазной** точке зрения и дающая все же приблизительно правдивую картину и — мещанскую, конечно,— критику финансовой олигархии»*.

Эти ленинские слова можно отнести и к современному буржуазному искусству, в частности кино. Чудовищные факты чудовищных противоречий капиталистического строя, все более обостряющийся кризис во всех сферах жизни настолько «бьют в глаза», что буржуазные художники дают во многом правдивую картину этого мира, страстно, все более резко обличают его уродства. Но тут нередко происходит та же «аберрация»,— искаженное восприятие явлений,— которая наблюдается, скажем, в буржуазной философии.

Известный советский историк философии А. С. Богомолов пишет, что «философы, защищающие интересы господствующих классов, всегда стремились скрыть свои «охранительные» догмы под покровом «независимого» исследования, «объективного» и «незаинтересованного» искания истины. И если в буржуазной социологии и «политической науке» еще можно говорить о том, будто современный капитализм представляет собой «общество благосостояния», то философ, как правило, видит глубину противоречий, антагонизмов, трагизма человеческого существования в современном обществе, где царит капитал. Поэтому в философии на первый план все больше выступает к о с в е н н а я апология существующего строя, фиксирующая социальные противоречия и конфликты, но переносящая их источник в само человеческое существование, в «природу» человека»**.

«Природа» человека становится главной целью обвинения и во многих фильмах, созданных крупными буржуазными художниками и обличающих противоречия капиталистического мира. Видоизменяются в различных фильмах только формы, мотивы, аспекты этого «обвинения», происходит как бы своеобразная разработка «темы с вариациями».

В нашу эпоху идеализация буржуазного общества уже невозможна. Историки, философы, социологи, психологи, экономисты, писатели — представители всех отрядов идеологической армии капитализма вынуждены признавать тот факт, что буржуазный мир и вся система порожденных им социальных отношений глубоко скомпрометированы в глазах народов. Потому-то буржуазные деятели в печатных и устных выступлениях старательно избегают даже слов «капитализм», «буржуазное общество», предпочитая термины вроде «образ жизни», «истаблишмент», «постиндустриальное общество», «общество потребления» и т. п.

Но если нельзя идеализировать, то можно м и ф о л о г и з и р о в а т ь, можно социальное неравенство, эксплуатацию человека человеком, агрессивные войны и другие язвы капиталистического строя отнести на счет некоего «рока», «закона природы», «извечного проклятия», а также, употребляя более модные формулировки, насчет «инстинктивной агрессивности», «генетического кода» человека и т. д. Миф о зле, запрограммированном **как** бы самой природой человека, миф о «неотвратимом», «неизбежном», овладевая воображением, пленяя разум, становится оправданием того, что уже нельзя загримировать.

Одним из таких наиболее распространенных в наше время на Западе мифов стал миф об «агрессивности» как о некоем извечном свойстве человеческой натуры, ведущей черте и особенности поведения человека, его взаимоотношений с другими людьми. Опираясь на произвольное утверждение Фрейда о том, что «склонность к агрессивному поведению является неистребимым инстинктом человеческой природы», и ища обоснования такой точки зрения, некоторые буржуазные ученые переносят на человеческое общество отдельные наблюдения над поведением некоторых представителей животного мира, истолковывая и это последнее весьма тенденциозно, а часто и научно несостоятельно.

---

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т.27, стр. 344.
** А. С. Б о г о м о л о в. Буржуазная философия США XX века. М., «Мысль», 1974, стр. 4.

Примечательно, что, как отмечает английский ученый Р. Хайнд в своей книге «Поведение животных. Синтез экологии и сравнительной психологии», наибольшее число трудов написано за последнее время именно по проблемам «агрессивности» животных. Как весьма характерную особенность этих исследований Хайнд подчеркивает стремление их авторов видеть «агрессивность» и в таком поведении, которое при строго научном подходе не может быть истолковано как агрессивное. Анализируя работы К. Лоренца, Р. Ардри, Р. Дарта и других, немало способствовавших возрождению в новой разновидности теории социального дарвинизма, известный австрийский ученый-марксист Вальтер Холличер в книге «Человек и агрессия» приходит к такому выводу:

«Ни у человекообразных обезьян, которые, как правило, дружелюбно относятся друг к другу, ни среди останков предлюдей и ранних людей не удалось найти доказательств того, что у современных людей биологически запрограммирована ситуативно обусловленная индивидуальная или действующая как социальный институт «агрессивность» — если уж употребить этот недостаточно специфический термин»*.

По данным департамента социальных наук ЮНЕСКО, число работ по проблемам насилия и конфликта (включая вопросы войны и мира) увеличивается значительно стремительнее, чем исследования других проблем в сфере общественных наук. При этом буржуазные исследователи чаще всего делают акцент на биогенетических и психологических истолкованиях насилия, стремясь все социальные конфликты, даже такие, как войны и революции, представить следствием «запрограммированности» самого человека на агрессивность. Они игнорируют или фальсифицируют социально-исторические, общественно-политические причины и источники потрясений, переживаемых человечеством.

Буржуазное искусство, которое уже давно широко подхватило теории Фрейда и буквально пропитало ими почти все области художественного творчества, в наши дни активно пользуется концепциями социального дарвинизма и всеми его разновидностями. Идеи природной, инстинктивной агрессивности лежат и в основе подавляющего большинства западных фильмов, так или иначе разрабатывающих темы насилия в современном мире.

В дни, когда в Москве шел международный кинофестиваль, на экранах Парижа демонстрировался фильм «Агрессия» режиссера Жерара Пирса. В нем тема агрессии разрабатывается на материале, так сказать, повседневной жизни. Однако она поднимается на некую философскую «высоту», которая заявлена в прологе: по склону весенней пашни через борозды ползет еж. Медленно передвигается он по земле, маленький и беспомощный. И вдруг из-за склона на бешеной скорости возникает колонна мотоциклистов. Ревущие машины. Люди, одетые во все черное, в шлемах из темного плексигласа, скрывающих лица. Они — как исчадие бездны, порождение адских сил самой земли, нечто спонтанное, роковое. И в развертывании действия картины все время ощутима та же атмосфера «черных», неподвластных» сил.

Сюжет фильма завязывается «дорожным происшествием». Автомашину, в которой едут на отдых муж, жена и их маленькая дочка, на пустынном шоссе окружает группа мотоциклистов, тех самых, что появились в начале фильма. Они улюлюкают, отпускают непристойные шуточки по адресу жены героя, мешают ему вести машину. Герой, которого играет Жан-Луи Трентиньян, не выдержав, почти сбивает одного из нападающих и уезжает. Но на ночном шоссе его вновь настигает та же банда. Заливая краской смотровое стекло, тесня мотоциклами, они загоняют автомобиль под откос дороги, выбивают палками и цепями стекла, открывают дверцы. Героя избивают до полусмерти, на его глазах насилуют жену, которую потом, как и дочь, убивают.

Все последующее действие картины — это попытки героя найти насильников и убийц. Но лица преступников были скрыты шлемами,

* Вальтер Холличер. Человек и агрессия. М., «Прогресс», 1975, стр. 129.

опознать их невозможно, и полиция после нескольких неудачных облав отказывается вести дальше следствие. Но герой продолжает поиск. Ему помогает сестра жены (Катрин Денев). Следует ряд приключений, во время которых герои становятся пленниками банды, требующей от них под страхом смерти отказа от дальнейших розысков.

Во время «сыска» герой не раз останавливается в небольшом бистро у шоссе, где знакомится с барменом (Клод Брассер), шутником, балагуром. В финале картины выясняется, что именно этот жизнерадостный, как будто бы открытый, компанейский человек и был главным вдохновителем преступления. Именно он, записывая на свой магнитофон крики мук и страданий жертв насилия, испытывал садистское наслаждение от этого...

Картина Пирса по сравнению с такими же фильмами, как американские «Черные ангелы» и «Рожденные неприкаянными», которыми она, несомненно, навеяна и в которых содержалась известная доля социальной критики (фашистские ритуалы и эмблемы участников банд), является шагом в сторону от какого бы то ни было социального анализа. Все замыкается в рамках психопатологии, «роковых недр» человеческой души.

Движение от, хотя бы в какой-то мере, социально-конкретного толкования проблем насилия к их абстрактно-гуманистической трактовке, движение в сторону биологизации и психологизации этих проблем, которое заметно даже при поверхностном сличении названных выше фильмов, характерно, как мне представляется, в целом для некоторых тенденций буржуазного кинематографа последних лет. Пережив на волне массовых движений конца 60-х годов во Франции, ФРГ, США и ряде других стран некоторую политизацию, кинематограф этого рода, с самого начала использовавший сложившуюся ситуацию лишь конъюнктурно, с чисто коммерческой целью, тут же, как только общественная волна стала спадать, устрашился собственной «дерзости» и стал снова погружаться в привычную идеологическую рутину. С особой наглядностью такую эволюцию можно проследить на примере творчества известного американского режиссера Джона Бурмана, по его фильмам «Лео Последний» (1970), «Избавление» (1972) и «Зардоз» (1974). Два из них — «Избавление» и «Зардоз» — были присланы на наш фестиваль (первый — на кинорынок, второй — на внеконкурсный экран). Их появление оттенило принципиальное отличие фильмов конкурсного экрана московского смотра от тех картин, которые проникнуты буржуазной идеологией.

«Аромат женщины», режиссер Дино Ризи

В «Лео Последнем» Бурман разрабатывал тему насилия в определенном социально-политическом плане. Его герой — Лео — потерял трон в некой стране, где к власти пришел народ. Теперь Лео живет в Лондоне в роскошном дворце, стоящем на границе фешенебельного района и квартала нищеты.

В роли Лео Марчелло Мастроянни создает

привычный для актера образ человека иронического, усталого, меланхоличного. Его герой, побывав в убогих жилищах цветного населения, посетив душный, полный мыльных испарений цех городской прачечной, увидев царящую тут голодную бедность, решает отдать свои золоченые апартаменты беднякам. Его решение встречено обездоленным населением квартала с величайшим энтузиазмом. Но в дело вмешиваются родственники и наследники Лео. Забаррикадировавшись во дворце, они открывают огонь из ружей и пулеметов по безоружной толпе, которая во главе с самим Лео идет занимать его «королевские покои». Отчаявшись сломить сопротивление своих собратьев по классу, хорошо вооруженных и подготовившихся к длительной осаде, Лео забрасывает дворец зажигательными бомбами и, спалив его дотла, порывает с ненавистными ему социальными связями...

Несмотря на иронию и комизм многих эпизодов, фильм «Лео Последний» завершается пессимистически: обгорелый, черный от сажи, остов некогда прекрасного здания и унылая перспектива квартала неистребимой нищеты. И все же в «Лео Последнем» есть определенный позитивный социальный заряд.

Но вот через два года появляется «Избавление». В этой картине Бурман рассказывает историю четырех молодых американцев, которые, воспользовавшись кратким летним отпуском, решают совершить на двух складных каноэ путешествие вниз по бурной, порожистой реке Энтри. Эта река, как и вся прилегающая к ней местность, расположенная где-то в почти не тронутых цивилизацией диких местах Аппалачей, в связи со строительством большой плотины и электростанции окажется вскоре на дне моря.

Не желая упустить возможность увидеть то, что завтра навсегда исчезнет, Луис, атлетически сложенный, энергичный и самоуверенный, с тремя друзьями — Эдом, Роби и Дрю — отправляется в путь. Все четверо полны оптимизма, острого предощущения «схватки» со своенравной рекой, знакомства с дикими, малоизвестными местами. У Луиса современный лук со стальной стрелой, которой он метко поражает, пронзая насквозь, крупную рыбу в реке. Безопасная и веселая охота возбуждает молодых людей. Оживленные и радостные, проводят они первую ночь в девственном лесу на берегу стремительного потока.

Наступает следующий день. Утром Эд, который по натуре и воспитанию более мягок и рефлексивен, чем его приятели, берет лук и, пока все еще спят, бродит в кустах. Неожиданно он видит прелестную юную лань и начинает целиться в нее. Но охота, убийство, даже — животного, не для Эда: лук дрожит в его руках. Когда Эд все же спускает стрелу, то даже кричит от страха и жалости. К счастью, он промахивается, и лань убегает.

Этот эпизод важен для понимания того, что затем происходит с Эдом. Ибо через несколько часов он, находясь в одной лодке с Бобом, немного опережает двух других компаньонов и пристает к берегу в особенно понравившемся ему месте. И тут из лесу выходят двое неизвестных явно дегенеративного вида. Вся их внешность, форма головы, взгляд, низкие лбы, ощеренные рты с гнилыми зубами, кривые ноги свидетельствуют о крайнем вырождении. У одного из незнакомцев в руках охотничье ружье, у другого — нож, а путешественники безоружны. Как позднее выясняется, это аборигены, жители поселка, расположенного ниже по реке. Живя, так сказать, в стороне от цивилизации, они являют собою людей в их «девственном» состоянии.

Пришельцы с гнусными ухмылками привязывают Эда за шею широким ремнем к дереву, а толстому, неуклюжему Бобу велят раздеться и бегать голышом на четвереньках, хрюкая, как свинья. Потом один из дикарей глумится над ним. Наступает очередь издевательств и над Эдом, который с ужасом наблюдал, как надругались над его товарищем. Один из дегенератов подходит к Эду и острием ножа делает надрез на его груди. В этот момент к берегу без шума пристает вторая лодка. Луис из-за кустов видит, что происходит, и стальной стрелой своего лука наповал убивает мерзавца. Со стальным шомполом, пронизавшим его насквозь, лесной урод застывает, как бы

пригвожденный к стволу погнутого бурей дерева. Второй дегенерат убегает.

Путешественники собираются на совет: что делать? Заявить в полицию? Обратиться к закону? Но тогда надо оглашать все, что произошло с Бобом. И как объяснить необходимость убийства? Один из приятелей, Дрю, этакий тощий интеллигент в очках, лопочет что-то о законах, демократии, правосудии. Но Луис резко отводит всю эту болтовню: по его мнению, она нелепа в подобных обстоятельствах. Он предлагает принять, как он выражается, самое важное решение в их жизни: они должны молчать обо всем происшедшем, а убитого закопать. Ведь толща воды скроет навсегда все следы случившегося. Друзья так и поступают.

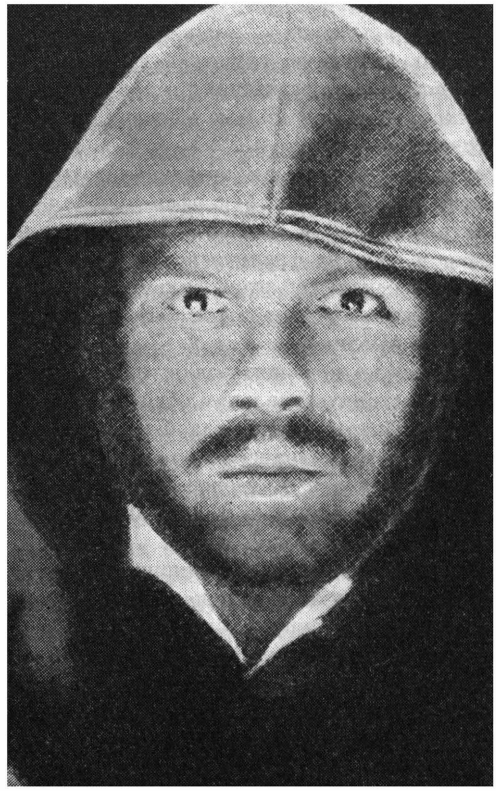
Путешествие продолжается. Но, не выдержав морального потрясения, Дрю падает, а может, и намеренно бросается в кипящий водоворот реки и гибнет. Лодку Луиса бурный поток разбивает о камни, сам Луис ломает ногу. Эд, по требованию Луиса, захватив с собой лук, поднимается ночью в лес на скалы, чтобы выследить и убить явно подстерегающего их второго дикаря. Их встреча происходит на следующее утро. Эд, натягивая лук, нервно дрожит, как дрожал, когда целился в лань. Но на сей раз он стреляет метко, успевая опередить ружейный выстрел «лесовика», и убивает его.

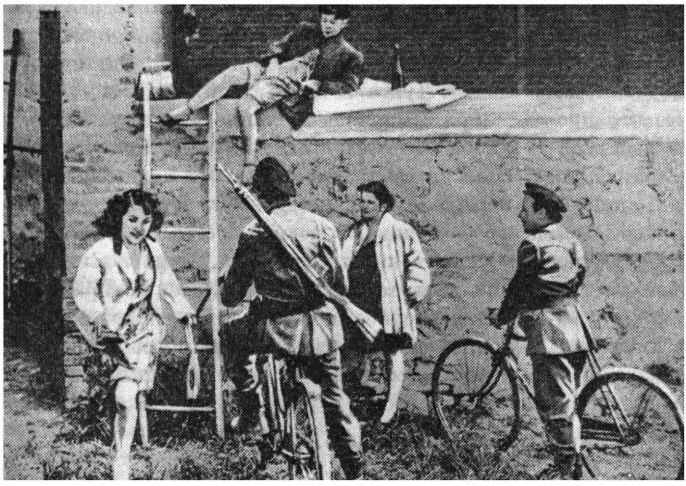
Добравшись в конце концов до намеченного пункта и по пути похоронив в бурных водах и второго преступника и найденного среди порогов изувеченного Дрю, друзья дают ложные показания местному шерифу и направляются кто домой, а кто в больницу. Жизнь вновь входит в свою колею. И лишь иногда ночью, в семейной постели, Эд просыпается с криком ужаса, ибо ему кажется, что из воды, затопившей те места, где они путешествовали, поднимается мертвая рука...

Название фильма — «Избавление» — имеет философский смысл. Автор предлагает своим путешественникам встречу, так сказать, с «истинной натурой» человека, освобожденного от всех установлений и ограничений «цивилизации», с человеком, являющимся столь же агрессивным и беспощадным, как бурная горная река, которая, словно скорлупку, несет и разбивает о пороги металлическую лодку Луиса и калечит его самого.

Фильм показывает порабощение человека якобы всевластными инстинктами насилия, спонтанной жестокостью и агрессивностью, которые, как утверждает Бурман, «только и обеспечивают возможность его выживания в естественных условиях». Подобной концепции соответствует и гнетущее, изобразительное решение сцен насилия, надругательств над человеком, сцен, показывающих людское уродство и скотство. Цивилизация, как

«Аллонзанфан», режиссеры Паоло и Витторио Тавиани





«Последний школьный день перед рождественскими каникулами», режиссер Джан Витторио Бальди

утверждает художник, лишь тонкой пленкой скрывает животную сущность человека.

Не потому ли, размышляя о будущем человечества, Бурман в фильме «Зардоз», действие которого происходит в 2293 году, видит грядущее опять-таки как тотальное торжество жестокости, насилия над эфемерной «интеллектуальностью» и «высшими стремлениями». Недаром один из французских журналов поместил рецензию об этом фильме под весьма красноречивым заголовком: «Все — иное и никак не изменившееся...»

В «Зардозе» показана некая «элита», живущая в «постиндустриальном обществе» на опустошенной в результате какой-то катастрофы земле, в некоем «райском уголке», который чудом сохранился и отделен от всего остального мира невидимой электромагнитной стеной.

Здесь владычествуют женщины. Мужчины же лишены всякой активности, в том числе и стремления к супружеской жизни, к которой и женщины также не имеют склонности. Здесь уничтожены все болезни. Люди бессмертны. Но, как оказывается, такая участь суждена лишь горстке «избранных», которых обслуживают «рабы», «пролетарии», работающие за пределами райского обиталища под присмотром жестоких надзирателей. Один из них — Зед, именуемый также «Истребитель». На нем, как и на других ему подобных, лежит обязанность заставлять работать новоисторических «илотов». Если же последние протестуют или бунтуют, их убивают.

Зед проникает в царство «бессмертных» и своей грубой силой и агрессивностью (роль Зеда играет знаменитый исполнитель ролей супершпиона Джеймса Бонда актер Шон Коннери) вызывает у предводительницы элиты чувства, дотоле не испытанные ею. Это обстоятельство и приводит потом к гибели все царство «избранных» или, как оно именуется в фильме, Вортекс.

Вортекс управляется «коллективным мозгом» — Табернаклем, представляющим собою некий кристалл, от которого идут сигналы ко всем «бессмертным»: у каждого из них в мозг вмонтировано «электронное устройство», связывающее их с Табернаклем. Интерес жизни «бессмертных» сосредоточен целиком на интеллектуальных проблемах. Правда, есть среди них и так называемые «ренегаты», то есть усомнившиеся в абсолютной разумности такой жизни. Последние обречены на вечную старость и дряхлость, в то время как общество «избранных» пребывает постоянно

в той возрастной поре, которая соответствует, примерно, 25 годам. Впрочем, господствующая здесь «идиллия» имеет лишь видимость счастливой жизни. «Правоверные», лишенные страстей и волнений, не знают и истинных радостей, а «ренегаты» как высшего блага ждут смерти, которой они лишены.

Зардоз, по имени которого фильм носит свое название,— это гигантская летающая каменная маска, созданная «бессмертными». Задача Зардоза — снабжать оружием «истребителей», чтобы они держали в вечном страхе «рабов», и доставлять зерно «бессмертным».

Когда вооруженный пистолетами Зед проникает из «внешних земель» в «райскую обитель», он вступает в поединок с Кристаллом — Табернаклем и приносит в царство «бессмертных» неизвестные здесь человеческие страсти, но вместе с ними и террор, ужас, кровь, смерть. Так в мире вновь воцаряется хаос всеобщего истребления и насилия...

С точки зрения художественной, «Зардоз» малоинтересен. Померк и Шон Коннери, которому в фильмах о Бонде приходилось все же проявлять какие-то черты характера героя, попадавшего в сложные, хотя и неправдоподобные ситуации. Здесь же он призван демонстрировать лишь мускульную силу и неизменную агрессивность.

Фильм пессимистичен, ибо будущее представляется Бурману все тем же капиталистическим обществом (деление на «элиту» и «рабов»), но поднявшимся на новую технологическую ступень. Не допуская иных социальных решений, Бурман и не может предложить ничего, кроме все той же крови, анархии, эскалации насилия.

И «Избавление» и «Зардоз» — фильмы только по видимости социальные. Взятые автором как будто бы общественные проблемы рассмотрены на уровне «подсознания», «врожденных комплексов», «инстинктов насилия» и т. п. Доминанта здесь (обратимся еще раз к выражению А. Ухтомского) на «абстракт человека», а не на общество. Человек лишь помещен, заключен в общество, как в клетку, которую он так или иначе разрушает. И не общество детерминирует в решающей степени его поведение, психику, а в конечном итоге его психика, инстинкты предопределяют судьбу общества («Зардоз») или общество под хрупким, легко разбиваемым панцирем держит до поры до времени эти инотинкты («Избавление»).

На принципиально иной социально-философской и эстетической основе рассматриваются те же проблемы прогрессивными художниками, деятелями, стремящимися преодолеть ложные стереотипы буржуазного мировоззрения. Об этом еще раз свидетельствовали наиболее значительные фильмы, показанные на Московском фестивале.

Но прежде чем вновь перейти к их анализу, я позволю себе задержать внимание читателей еще на одной картине, показанной в программах уже упоминавшегося Белградского ФЕСТа. Речь пойдет о картине американского режиссера Сэма Пекинпа «Соломенные псы». Главный персонаж этого фильма — тихий, скромный, даже несколько застенчивый человек. И профессия, сфера интересов, занятий его самая что ни на есть мирная — математика, астрономия. Зовут героя Дэвид. В Англию этот молодой ученый приехал из США. Женившись на молоденькой англичанке Эни, он покупает одинокий дом в Корнуэльсе неподалеку от городка, где провела свою юность его жена. Гараж, стоящий рядом с домом, еще не покрыт крышей, и на эту работу подряжаются четверо молодых рабочих. Дэвид целыми днями занят своими формулами (он готовит докторскую диссертацию), а Эни явно томится, жалуется на невнимание мужа и бродит по дому едва одетая, что хорошо видно парням с крыши строящегося гаража.

Однажды, ложась спать, Эни обнаруживает в своем платяном шкафу повешенную кошку. Она страшно испугана и говорит мужу, что это сделали рабочие. Они хотели доказать, что в любую минуту могут войти в их дом и сделать здесь, что угодно. Эни требует, чтобы Дэвид объяснился с парнями. Наутро Дэвид лезет на крышу гаража, но Эни видит, что он мирно разговаривает с рабочими, а затем даже приглашает их в дом и угощает пивом. Парни же зовут его в ближайшую суб-

боту поехать на охоту. Эни ругает мужа за нерешительность и трусость.

На охоте, заведя Дэвида далеко от дома на какое-то болото, парни велят ему сидеть и ждать, когда полетят фазаны, которых они пойдут и спугнут. Дэвид сидит и ждет. А тем временем один из рабочих, с которым Эни когда-то дружила и, как ясно из некоторых намеков, у нее начинался с ним роман, возвращается в селение и насилует Эни. Сначала она сопротивляется, а потом сама ласкает насильника. Но тут с ружьем появляется еще один из парней и тоже насилует Эни. Дэвид же, просидев весь день на болоте, возвращается домой. Жена ничего не говорит ему, а он ни о чем ее не спрашивает.

В воскресенье супруги отправляются на местный сельский праздник. Там же попивают пиво и веселятся четверо молодых рабочих. Эни не выдерживает нервного потрясения, вспоминая все, что произошло, и просит Дэвида отвезти ее домой. Но в это время слабоумный, известный всему селению великовозрастный увалень Генри Шайлс, которого подозревают в тяготении к несовершеннолетним, уступает кокетству разбитной девчонки, дочери одного из местных фермеров, и прячется с нею в сарае. Услышав крики отца девочки, который ищет ее, Генри, пугаясь, случайно душит подружку и, увидев это, в отчаянии выбегает на дорогу, где попадает под машину возвращавшегося домой Дэвида.

Ранение незначительно, но Дэвид берет Генри в машину и привозит в свой дом, чтобы тут же вызвать врача. Однако к дому уже бегут вместе с отцом убитой четверо все тех же парней. Они вооружены и требуют немедленной выдачи Генри. Дэвид категорически отказывается, говоря, что сначала Генри надо оказать медицинскую помощь, а потом еще разобраться в случившемся. Но пятеро осаждают дом. Бьют стекла, стреляют. Убивают пришедшего утихомирить их местного полицейского. И вот, защищаясь от нападающих, Дэвид начинает методично уничтожать их. Одного он обливает из окна кипящим маслом, которое предварительно нагревает в большой кастрюле. Второму дает почти влезть в окно, чтобы так ударить по его ружью, что тот сам себя как бы взорвал выстрелами в живот. На третьего он набрасывает огромный волчий капкан, который как будто специально для этого часа висит у Дэвида над камином. Четвертому «тихий математик» проламывает палкой череп. Пятого же, с которым у него завязывается рукопашная схватка, грозящая закончиться поражением хозяина дома, пристреливает из ружья уже Эни. Залив свой дом кровью и завалив его трупами, Дэвид сажает Генри в автомобиль, и они отправляются в путь сквозь непроглядный туман. На вопрос Генри, куда они едут, Дэвид отвечает, что сам не знает...

В фильме порочными оказываются буквально все — от задушенной девчонки и до главного героя. Но самым страшным как раз-то и оказывается этот последний. Именно он, интеллектуал, «гуманист», мыслитель и есть, по утверждению Пекинпа, самый дикий зверь, убийца, способный на чудовищное изуверство, которое, однако, по логике фильма, вполне «закономерно» и «оправданно».

Рецензируя картину, некоторые западные критики увидели в ней намек на так называемое «молчаливое большинство» США, предупреждение режиссера всем, кто осмелится угрожать этому «оплоту демократии и гуманизма»: смотрите, мол, оно тихо и молчаливо, но в нем тлеет «адский огонь». Делались намеки на то, что картина — прямое оправдание зверств интервенционистских сил во Вьетнаме. Пекинпа же «кокетничал» на пресс-конференциях, заявляя, что его «просто интересовал механизм агрессии», а вообще-то он и не задумывался над философией фильма. Однако это утверждение режиссера опровергается уже самим названием картины—«Соломенные псы».

Это довольно странно звучащее и непонятное непосвященному название заимствовано у древнекитайского философа Лао-цзы, в сочинениях которого есть такая фраза: «Небо и земля не обладают человеколюбием и предоставляют всем существам возможность жить собственной жизнью»*. В оригинале использо-

* «Древнекитайская философия», т. 1, М., «Мысль», 1972, стр. 116, 312.

ван иероглиф, который трактуется одновременно и как «трава», и как «соломенная собака» — Лао-цзы имеет в виду существа, «в жизнь которых не вмешиваются ни небо, ни земля, ни совершенно мудрый». Лао-цзы полемизировал здесь с Конфуцием, отстаивая права всего сущего жить по собственным законам, раскованно и свободно, не подчиняясь тирании, диктатуре, регламентациям. Вероятно, Пекинпа, подхватив эту мысль, демонстрирует оборотную сторону естественной, не ограниченной никакими установлениями жизни. В таких условиях свободно самовыражается человеческая природа. А в природе человека, считает Пекинпа, изначально заложены жестокость, страсть к пороку, насилию, агрессии.

Эти инстинкты, существующие якобы у каждого человека, лишь прикрыты до поры до времени фиговым листком цивилизации. Чтобы подчеркнуть эту мысль, Пекинпа в качестве самого чудовищного истребителя, насильника, садиста выводит ученого, то есть того, кто по роду своей деятельности, казалось бы, дальше всех стоит от «мирских страстей». А надо еще добавить, что на роль Дэвида режиссер выбрал Дастина Хофмана, актера, особенно подходящего для воплощения образа человека, духовно тонкого, чуткого, гуманного. Подобные роли и играл Хофман до этого в фильмах «Маленький большой человек», «Полуночный ковбой». Правда, в первой своей крупной картине, принесшей ему известность, в «Выпускнике», Хофман создал образ застенчивого, интеллигентного и как будто бы безвольного юноши, который вдруг в финале фильма, вопреки всем представлениям о нем окружающих, проявлял решительность, твердость характера, отвагу и страстность в осуществлении своих желаний. Вот эту-то способность актера соединить внешнюю мягкость, человечность, интеллектуальность с внутренней силой и энергией и использовал Пекинпа. Холодная ярость, дьявольская одержимость, с какими Дэвид истребляет своих противников, воплощена в фильме в точном соответствии с постановочным замыслом. Мыслитель, математик-астроном действует с неостановимостью механизма, заведенного в определенный момент на насилие. В Дэвиде режиссер дает «модель» человека вообще, как он себе его представляет. Насилие возведено здесь в ранг философии жизни, в качество якобы естественного закона существования человеческого рода.

Правда, Пекинпа вводит в картину идеологический аспект. По ходу действия вскользь упоминается о том, что Дэвид и его жена протестанты, а окружающее их население — католики. Но эта мотивировка определяющего значения для развития драмы не имеет. Ее могло бы и не существовать, и события, согласно логике, как она прокламируется, выявляется, прослеживается развертыванием художественной структуры фильма, развивались бы той же чередой и в той же неумолимой, по Пекинпа, последовательности. Здесь доминанта опять-таки выводится на «человека как такового», а не на общество, его социальные структуры. Истоки всего пережитого героями сочиненной им драмы Пекинпа видит в «механизме агрессии», который якобы заложен в каждом человеке. Обнаружение этого «механизма», «пружины» и составляет главный, но более чем сомнительный с общественной, классовой и исторической точки зрения интерес для создателя «Соломенных псов».

На фоне «Соломенных псов», «Агрессии», «Избавления», «Зардоза» и еще многих подобных же произведений особенно отчетливо, как уже отмечалось, выступает истинно социальная содержательность фильмов, представленных на девятом московском кинофоруме передовыми кинематографистами Италии, о которых мы уже говорили, а также — художниками Индии, арабских стран, Латинской Америки и другими. О них — наш дальнейший разговор.

(*Окончание в следующем номере*)

Гости редакции

Дружеское собеседование

Делегация кинематографистов Румынии в составе актрисы Флорины Луйкан, режиссеров Андрея Блайера и Дана Пицы, приезжавших в нашу страну по приглашению Союза кинематографистов СССР, побывала в редакции «Искусства кино», где встретилась с сотрудниками и авторами журнала. В ходе дружеской беседы, касавшейся широкого круга вопросов, связанных с современным состоянием и перспективами развития социалистического кинематографа, состоялось обсуждение фильма «Филипп добрый» («Самый добрый Филипп») режиссера Дана Пицы. Картина рассказывает историю румынского юноши, стоящего в начале самостоятельного жизненного пути. «Филипп добрый» — это фильм о современности. Положив в основу сюжета назамысловатые житейские события, избегая сложных драматических коллизий, авторы произведения сумели затронуть ряд важных морально-этических и общественных проблем, создали картину правдивую и серьезную — о раздумьях, поисках и тревогах молодого человека, гражданина социалистической Румынии.

Начиная разговор о фильме, член редколлегии «ИК» Н. Игнатьева отметила, что «Филипп добрый» — не изолированное явление в сегодняшнем румынском кино, а в определенном смысле продолжает уже сложившиеся там традиции в отношении молодежной темы. В качестве примеров, подтверждающих эту мысль, Н. Игнатьева назвала «Утро благоразумного молодого человека» Андрея Блайера, картину Лучиана Пантилие «В воскресенье, в шесть часов» и ленту Вирджила Калотеску «Любовь начинается в пятницу». По мнению критика, образ центрального персонажа получился значительным и интересным. Филипп — человек, внутренний мир и переживания которого не оставляют зрителя равнодушным; на экране развертывается процесс нравственного созревания героя, рождения чувства ответственности за собственную судьбу, ощущение своей причастности к большим и малым событиям действительности.

Говоря о стилистике фильма, Н. Игнатьева обратила внимание на умение режиссера создать атмосферу доверия к происходящему на экране за счет очень подробного и достоверного в деталях изображения быта персонажей, обстановки действия, введения выразительных фигур второго плана, среди которых запоминается характер, созданный молодой актрисой Флориной Луйкан, сыгравшей сестру Филиппа.

Выступавшие затем участники обсуждения дали в целом положительную оценку работе Дана Пицы, остановившись на некоторых ее художественных особенностях и отдельных недостатках. «Тема «Филиппа доброго»,— сказал Н. Савицкий,— видится мне в более широком контексте: фильм принадлежит к тому направлению в румынском кино, которое, разрабатывая современную тематику, интересуется в первую очередь нравственными, точнее, социально-нравственными конфликтами, прибегая к разнообразным выразительным решениям. Иногда используется исключительная сюжетная ситуация, экспрессивная изобразительная форма, динамичная драматургия, как, например, в картине Мирчи Дрэгана «Взрыв», показанной на VIII Международном кинофестивале в Москве. Дан Пица и его товарищи по съемочной группе пошли по иному пути, выбрав более спокойную, аналитическую манеру изложения. Однако и в том и в другом случае острота, важность и внутренний драматизм проблем, интересующих авторов, ощутимы отчетливо».

«Филипп добрый» — это прежде всего фильм-размышление, лирическая исповедь; не признав этого, нельзя правильно понять картину, — подчеркнула в своем выступлении Н. Зархи.— На экране все показано, все у в и д е н о глазами самого Филиппа. Отсюда — и достоинства и недостатки произведения. Может быть, в нем и не расставлены все необходимые акценты, но зато есть взгляд на мир человека двадцати лет отроду,

Слева направо: Андрей Блайер, Флорина Луйкан, Дан Пица
Фото В. Тимофеева

для которого добро и зло конкретно персонифицированы в людях, хорошо ему знакомых, близких, есть реальность, убедительность — пусть даже и без широких обобщений. В картине Дана Пицы существуют, как мне кажется, близкие аналогии с работами Отара Иоселиани, в особенности с его фильмом «Листопад», они различимы и в изобразительной манере и в характере центрального персонажа».

Заключая беседу, постановщик картины Дан Пица сказал: «Мне тоже кажется, что «Филипп добрый» принадлежит тенденции, которую представляют, например, фильмы Андрея Блайера и такая лента Лучиана Пинтилие, как «Реконструкция». Обдумывая свою картину, я отталкивался именно от таких произведений, рассматривающих взаимоотношения в среде современной молодежи, мировоззрение молодых людей. Эта линия в нашем кино, обращающемся к темам, взятым прямо из сегодняшней действительности,— глубокое и плодотворное направление. Работать на этом направлении сложно. Здесь утвердились некоторые стереотипы, которые мне хотелось преодолеть и сделать по-настоящему правдивый фильм. В то же время мне хотелось поставить картину компактную, цельную в стилистическом и драматургическом отношении. Возможно, я не до конца справился с поставленной задачей. Но я рад, что присутствующие хорошо почувствовали и уловили главное, что, на мой взгляд, есть в «Филиппе добром».

«Говоря о современности,— дополнил своего коллегу режиссер Андрей Блайер,— кинематографисты нередко просто делают вид, будто затрагивают действительно актуальные проблемы. На экран нередко выносятся темы, актуальность которых в реальной жизни уже утрачена. В оправдание подобного подхода иногда говорится, что настоящее нельзя осмысливать в искусстве по горячим следам, необходима дистанция. Мне кажется, что, встав на такую точку зрения, мы рискуем сильно отстать от жизни. Когда обращаешься к современности, необходима большая искренность и заинтересованность. И вовсе не обязательно указывать пальцем на готовое решение поставленных вопросов, предлагать «рецепты» на все случаи жизни. Недаром фильмам, где это пытаются сделать, обычно бывает отказано в зрительском внимании. Картина «Филипп добрый» — иного плана. Работа Дана Пицы — из числа фильмов-вопросов. В этом я вижу одно из ее достоинств.

Синерама

Возобновляя под названием «Синерама», нашу прежнюю рубрику «Отовсюду», мы намереваемся знакомить читателя с наиболее важными и интересными событиями кинематографической жизни за рубежом.

Первый выпуск «Синерамы» составлен по материалам пресс-конференций, творческих встреч и интервью с участниками и гостями IX Московского международного кинофестиваля.

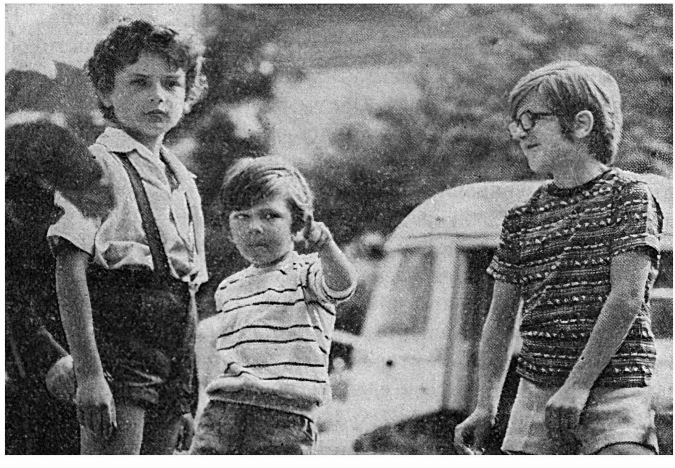
Болгария

На творческой дискуссии по проблемам развития мирового кинематографа, проходившей в рамках IX МКФ в Москве под традиционным девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», руководитель Союза кинематографистов Болгарии, режиссер Христо Христов отметил повышение творческой активности в болгарском кино, ставшее особенно заметным в последние 3—4 года. Ряд важных организационных мероприятий, осуществленных в этот период, позволил, как сообщил Христов, выработать более целенаправленный подход к вопросам репертуарного планирования и кинопроизводства, в результате чего темы болгарских фильмов стали разнообразнее и заметно повысился их художественный уровень. Болгарские кинематографисты всех поколений интересно и плодотворно работают сегодня в различных жанрах, а удачные дебюты молодых режиссеров представляют, по оценке Христова, одно из главных достижений кино НРБ последнего времени. В этой связи Христов назвал имена Георгия Дюлгерова (выпускник ВГИКа, мастерская Игоря Таланкина), Ильи Велчева и Иванки Грыбчевой (лента Грыбчевой «Ни с кем» получила Серебряный приз V Международного фестиваля фильмов для детей, проходившего в период IX МКФ в Москве).

О росте популярности болгарского кино за границей свидетельствуют, в частности, 33 международные премии, присужденные фильмам НРБ в 1974 году. Среди них: один из главных призов XIX Международного кинофестиваля в Карловых Варах присужден картине «Дерево без корней» (сценарий и постановка Христо Христова), первый приз «Золотой Пелайо» на Международном фестивале детских фильмов в Хихоне (Испания) — картине «Экзамены некстати» (сценарий братьев Мормаревых, постановка Иванки Грыбчевой), премия за лучшую мужскую роль актеру Георгию Парцалеву («Бабье лето») на XXV Кинофестивале трудящихся в ЧССР, премия режиссеру Христо Христову за фильм «Последнее лето» на фестивале в Атланте (США) и ряд других.

Народная Республика Болгария выпускает сегодня более 20 полнометражных игровых картин ежегодно, причем за последние шесть лет аудитория фильмов национального производства выросла приблизительно втрое (без учета данных по зарубежному прокату).

Свое выступление на пресс-конференции болгарской делегации Павел Писарев, генеральный директор Государственного управления «Болгарская кинематография», посвятил совместным постановкам кинематографистов СССР и НРБ. Писарев остановился, в частности, на фильме «Шел солдат к фронту» (постановка белорусского режиссера Игоря Добролюбова, сценарий Александра Леонтьева, Славчо Дудова и Атанаса Ценева), рассказывающем об истоках советско-болгарской дружбы; в главных ролях в фильме снимались популярные советские и болгарские актеры — Владимир Басов, Анатолий Кузнецов, Стефан Данаилов. Говоря о дальнейших перспективах советско-болгарского сотрудничества в области кинематографа, Писарев назвал работу Николы Корабова



«Экзамены некстати» (Болгария), режиссер Иванка Грыбчева

«Юлия Вревская», посвященную 100-летию освобождения Болгарии от турецкого ига; картину о строительстве газопровода между СССР и Болгарией, сценарий которой пишет драматург Максуд Ибрагимбеков; рассказал о планах постановки новой кинокомедии в содружестве с кинематографистами Грузии.

В середине прошлого года Политбюро ЦК БКП приняло Решение о мерах, направленных на дальнейшее развитие болгарского кино. В этом программном документе дана глубокая всесторонняя оценка сегодняшнего состояния кинематографии НРБ, намечен широкий круг важных идеологических и организационных мероприятий, осуществление которых поможет болгарским кинематографистам еще более успешно решать задачи, стоящие перед социалистическим киноискусством республики.

●

Эльвио Сото, известный чилийский режиссер, создатель фильмов «Проклятая селитра», «Изменения в отряде полиции» и ряда других, был одним из соратников президента Сальвадора Альенде. В период, когда у власти в Чили находилось правительство Народного единства, Сото был руководителем национального телевидения страны. После фашистского путча режиссер вместе со многими своими коллегами был вынужден покинуть Чили и сейчас живет в эмиграции. Недавно Эльвио Сото закончил в Болгарии фильм «Над Сантьяго дождь», повествующий о трагических событиях в Чили в сентябре 1973 года. «Я всегда стремился к созданию политических картин, — заявил Эльвио Сото,— стремился к тому, чтобы они становились документом, свидетельством исторических событий». В роли Сальвадора Альенде снялся болгарский актер Найчо Петров; в фильме участвуют также актеры из Швеции и Франции — Биби Андерсон, Анни Жирардо, Жан-Луи Трентиньян.

●

Молодая болгарская актриса Цветана Манева, впервые принимавшая участие в работе Московского фестиваля, снималась вместе с Алексеем Баталовым в многосерийном телевизионном фильме НРБ «Гори, чтоб светить», действие которого происходит в годы второй мировой войны. Баталов играет советского разведчика, а Манева — его жену, помогающую мужу в опасной работе в тылу врага. «Роль, которая мне досталась,— говорит Цветана Манева,— трудна, но интересна. Во-первых, необходимо показать на экране два возраста моей героини: события картины включают эпизоды, между которыми проходит тридцать лет... Однако главная сложность заключается в раскрытии взаимоотношений и внутреннего мира двух главных героев, людей мужественных, самоотверженно преданных великой идее, готовых на любые жертвы в своей благородной борьбе».

«Уинстенли» (Великобритания). Элисон Халиуэлл в роли жены священника

Великобритания

Английский документалист Стенли Формен, член жюри конкурса короткометражных фильмов IX МКФ в Москве, считает, что роль кинематографа в деле укрепления воли народов в борьбе за мир, демократию и гуманизм непрерывно растет. В этой борьбе коммунист Формен активно участвует своим творчеством: на проходившем в мае прошлого года Международном кинофестивале антифашистского фильма в Волгограде с большим интересом была воспринята его лента «Компаньерос», посвященная мужественному патриоту Чили, певцу Виктору Хара, замученному хунтой. Сейчас Стенли Формен намеревается поехать во Вьетнам, чтобы снять фильм о том, как выдержавший многолетнюю тяжелую борьбу с агрессором вьетнамский народ восстанавливает из руин города, обрабатывает поля, обожженные напалмом, строит новую жизнь в условиях мира.

●

Молодые кинематографисты из Великобритании, историки по образованию, Кевин Браунлоу и Эндрю Молло показали на IX МКФ в Москве свой второй фильм — «Уинстенли», рассказывающий о Джеральде Уинстенли, который жил в Англии в XVII веке и пытался создать колонию на основе прин-

ципов утопического коммунизма. В связи с недостатком средств в картине были заняты только непрофессиональные исполнители, успешно справившиеся со своими задачами. Роль главного героя, Уинстенли, сыграл школьный учитель Майлс Халлиуэл, снявшийся ранее в первой картине тех же режиссеров — «Это случилось здесь». В настоящее время Браунлоу и Молло, не оставляя занятия историей, собираются поставить фильм, в котором найдут отражение мотивы некоторых произведений Н. В. Гоголя, чье творчество, по высказыванию английских кинематографистов, пробуждает у них пристальный интерес.

Венесуэла

В Венесуэле, хотя это и одна из наиболее развитых в экономическом отношении стран Латинской Америки, до недавнего времени практически не существовало собственного кинематографа. По заявлению главы венесуэльской делегации на IX МКФ в Москве, заведующей международным отделом Национальной дирекции по кинематографии Марии Исабель Лоперны, в 1975 году впервые в истории страны в производстве находилось 10 фильмов, над которыми работали исключительно венесуэльские режиссеры и актеры. В процессе развития национального самосознания киноискусству, по мнению Лоперны, принадлежит важнейшая роль. «Мы стремимся обращаться к самым разнообразным проблемам, характерным для страны, находящейся в стадии активного завоевания национальной и экономической независимости. Кстати, эти проблемы — общие со многими странами Латинской Америки, в первую очередь с Перу, Колумбией, Панамой, Коста-Рикой, — говорит Мария Исабель Лоперна.— В Венесуэле фильмы снимались еще со времен немого кинематографа. Но кто, даже из знатоков этого вида искусства, назовет хоть одну ленту, отразившую боль и борьбу нашего народа за свою землю, за свободу?!» В настоящее время Дирекция по кинематографии оказывает поддержку так называемым «независимым» деятелям кино — режиссерам, операторам, актерам, творчество которых отличает патриотическая направленность; они объединены в два профсоюза: АНАК, Национальную ассоциацию актеров кино, и Ассоциацию работников радио и телевидения. Принято решение о частичном финансировании фильмопроизводства из государственного бюджета; согласно специальному декрету, прокатчики обязаны составлять репертуар таким образом, чтобы картины, сделанные в стране, занимали столько же времени, сколько приходится на демонстрацию зарубежных лент. Мария Исабель Лоперна особо подчеркнула важность международных контактов для развивающихся кинематографий, высоко оценив в этом смысле Московский международный кинофестиваль.

ГДР

Имя режиссера Франка Байера хорошо известно как советским зрителям, так и постоянным участникам Московского кинофестиваля. Байер, представлявший на II МКФ в Москве фильм «Голый среди волков», получил тогда приз за режиссуру. На нынешнем московском киносмотре шла вне конкурса его новая работа «Якоб-лжец», рассказывающая, как и большинство предыдущих картин режиссера, о событиях периода второй мировой войны. «Хотя в фильме «Якоб-лжец», — говорит Франк Байер,— и нет прямой связи с сегодняшним днем, его идея обращена к современникам, поскольку, касаясь событий прошлого, я пытался ставить философские и нравственные проблемы, волнующие человечество во все времена. Мне кажется, что кинематограф Германской Демократической Республики находится в постоянном движении. Расширяется тематический круг фильмов, в которых рассматриваются различные стороны нашей жизни, человеческие взаимоотношения, проблемы социальные и нравственные. Среди интересных работ последнего времени можно назвать «Третий» Эгона Гюнтера, «Легенду о Пауле и Пауло» Хорста Карова — обе ленты посвящены нашим современникам. Есть у нас и интересные режиссерские дебюты молодых». Отвечая на вопросы, заданные в ходе пресс-конференции делегации ГДР, Байер сказал, что в советском кино последних лет на него особенно сильное впечатление произвело творчество замечательного режиссера, писателя и актера Василия Шукшина.

Руководитель делегации, заместитель министра культуры ГДР Ганс Штарке подчеркнул, что дружеский союз деятелей кино СССР и Германской Демократической Республики возник буквально в первые дни существования студии ДЕФА. Основой этого союза являются идейное и творческое взаимопонимание и взаимная помощь. Советские актеры часто принимают участие в фильмах ГДР, а исполнители из Германской Демократической Республики снимаются на советских студиях. Например, в конкурсной картине ГДР на IX МКФ в Москве — «Между ночью и днем» вместе с немецкими коллегами участвовали актеры из Советского Союза Леонид Реутов и Елена Дропеко. Регулярно на экраны обеих стран выходят фильмы совместного производства. Не так давно на киностудии «Мосфильм» завершена работа над музыкальной лентой советского режиссера Юлия Куна «Сколько слов, столько песен», посвященной 10-летию Берлинского фестиваля молодежи и студентов, которая снята в содружестве с кинематографистами ДЕФА. В создании конкурсного короткометражного фильма ГДР «Северная надбавка» (Серебряный приз IX МКФ) активно участвовали кинематографисты ЦСДФ.

В планах совместных постановок СССР и ГДР еще несколько картин, включая многосерийный телевизионный художественный фильм, посвященный основоположнику научного коммунизма Карлу Марксу. Об этом фильме в одном из следующих выпусков «Синерамы» будет рассказано особо.

Демократическая Республика Вьетнам

«Тропы Хо Ши Мина» — так называется новый фильм кинематографистов ДРВ, посвященный 85-летию со дня рождения вождя вьетнамского народа. Августовская революция 1945 года является темой другой новой работы вьетнамских кинематографистов — «Звезда августа». В планах Ханойской студии художественных фильмов, недавно удостоенной высокой награды Ордена Сопротивления III степени, ряд картин, рассказывающих об истории страны и о ее сегодняшнем дне. Среди них — лента «Звонкий поток», повествующая о совместной работе советских и вьетнамских специалистов на строительстве первой гидроэлектростанции в республике. Недавно закончена картина «Девушка красной земли» — экранизация известного спектакля национального театра Кай-Лыонг «Крылья белого аиста» — о борьбе с вековыми пережитками в сознании людей.

Республика Южный Вьетнам

«Родина — первый день освобождения» — одна из последних документальных картин, созданных кинематографистами Республики Южный Вьетнам уже после того, как вся территория страны стала свободной. На экране показан исторический момент — начало новой мирной жизни на опаленной многолетней войной вьетнамской земле. Деятели кино Южного Вьетнама ведут подготовку к съемкам первого игрового фильма РЮВ.

Индия

«Опыт советских режиссеров привел меня в киноискусство и определил мое мировоззрение как кинематографиста,— заявил известный индийский режиссер Мринал Сен, постановщик фильма «Хор» (Серебряный приз IX МКФ).— Говоря это, я в первую очередь имею в виду творчество Сергея Эйзенштейна.

Мне хочется приблизить национальное киноискусство к реальным жизненным проблемам, к вопросам, возникающим в сегодняшней социальной действительности. Пока я еще не решил определенно, каков будет сюжет моей следующей картины, но я не представляю ее событий и образов в отрыве от современной социальной жизни моей страны. Кроме того, мне бы очень хотелось работать над совместным советско-индийским фильмом».

●

«Киноискусство не может существовать вне политики,— подчеркнул индийский режиссер Раму Кариат.— При этом,— сказал он,— на мой взгляд, политические идеи в кинематографе не должны излагаться в виде лозунгов, а, подчиняясь законам художественного творчества, находить свое отражение в человеческих судьбах».

Раму Кариат, член международного жюри IX МКФ в Москве, был участником III Ташкентского фестиваля, где была показана его девятая картина — «Рисовое поле». Творчество Кариата принадлежит к реалистическому направлению в кинематографе Индии. Его новый фильм «Остров», который он снимал на небольшом острове в Аравийском море с участием непрофессиональных исполнителей, поднимает важные социальные проблемы, рассказывая о жизни простых людей — рыбаков и крестьян. Сейчас Кариат работает одновременно над несколькими лентами; одна из них — «Четтуай», повествующая о быте индийской деревни, снимается на родине режиссера. В ней также не будет профессиональных актеров. Две другие ленты, документальные, Кариат снимает по заказу правительства Индии; в них будут показаны традиционные формы национального искусства юга страны.

●

Старший сын Раджа Капура — Радхир закончил новый фильм с участием своего отца — «Правое в неправом»; это уже не первая их совместная работа. В предыдущей картине Радхира Капура «Вчера, сегодня и завтра», затрагивающей проблему взаимоотношений между людьми разных поколений, снимались сразу три представителя знаменитой актерской и режиссерской династии: Рандхир, Радж Капур и его отец.

«Надеюсь,— говорит Радж Капур,— что скоро советские зрители ближе познакомятся с творчеством моего младшего сына Риши, очень популярного сейчас у индийской молодежи. В мои собственные планы входит работа над новым фильмом под названием «Правда всегда прекрасна», которое, насколько я могу судить, отвечает основной философской идее будущей картины».

Италия

Верность передовых итальянских художников традициям антифашистской борьбы, демократическая направленность их творчества, уходящая корнями в неореалистическое киноискусство, проявились и в про-

граммах последнего Московского фестиваля, в таких лентах, как удостоенная Золотого приза картина Сколы «Мы так любили друг друга» и фильм режиссера Джана Витторио Бальди «Последний школьный день перед рождественскими каникулами».

Последнюю ленту отличает ясная антифашистская позиция авторов, в резкой, подчеркнуто экспрессивной форме напоминающих зрителю о бесчеловечности идеологии и практики фашизма.

Сейчас Бальди и снимавшийся в «Последнем школьном дне» актер Лука Боникальци снова хотят обратиться к теме борьбы с фашизмом: режиссер будет ставить фильм по роману Ренаты Вигано «Аньезе идет на смерть», в котором Боникальци исполнит одну из главных ролей. «Аньезе идет на смерть» — это история жизни немолодой итальянской крестьянки, участвовавшей в партизанском движении. Роман Вигано — первое произведение итальянской художественной литературы, которое было переведено и издано в Советском Союзе после войны.

●

Альберто Сорди, один из самых популярных актеров итальянского кино, уже ряд лет выступает в качестве режиссера-постановщика. На IX МКФ в Москве зрители с большим интересом встретили его картину «Пока есть война, есть надежда», демонстрировавшуюся вне конкурса.

Главный персонаж нового фильма Сорди мелкий коммивояжер, решивший заняться торговлей оружием, которое он поставляет в Африку. Причем поначалу его нисколько не смущают очевидные трагические последствия такого рода коммерции. Но впоследствии Кьокка, так зовут героя картины, случайно становится очевидцем страшных преступлений, совершаемых при помощи его оружия, направленного против патриотов, ведущих национально-освободительную борьбу.

И тем не менее он продолжает свой чудовищный бизнес: деньги не пахнут...

Куба

Производить ежегодно 10 игровых и 60 документальных фильмов — такова задача, которую предстоит решить в ближайшие пять лет кинематографистам Кубы, где развитие кинематографа началось фактически только после победы революции 1959 года. Об этом сообщил глава кубинской делегации на IX МКФ в Москве, директор Института кино и кинопромышленности Кубы (ИКАИК) Альфредо Гевара. Гевара отметил, что для кубинского кинематографа, сформировавшегося в эпоху революционной борьбы народа, тема революции была и остается центральной темой. В последние годы кинематографисты Кубы все чаще обращаются в своем творчестве к современным темам, связанным с жизнью и борьбой народов латиноамериканских стран, причем в их картинах нередко осуществляется органичное соединение приемов игрового и документального кино. В качестве примера Гевара назвал фильм «Пуэрто-Рико», созданный кубинскими кинематографистами совместно с их пуэрториканскими коллегами.

●

Лауреат VII Московского фестиваля, кубинский режиссер Умберто Солас, удостоенный одного из главных призов МКФ за фильм «Лючия», работает над новой лентой с условным названием «Кантата о Чили»; картина является второй совместной постановкой кинематографистов Кубы и кинодеятелей Патриотических сил Чили, вынужденных жить в эмиграции после фашистского переворота.

Малагасийская Республика

Незадолго до открытия IX Московского международного кинофестиваля на Мадагаскаре произошло событие, ознаменовавшее начало нового этапа в развитии кинематографа молодой Малагасийской Республики. Революционные органы власти, учитывая роль киноискусства в деле воспитания масс, объявили о национализации системы кинопроката в республике. В результате этой меры национальное кино Мадагаскара получает преимущественную возможность общения со зрителем, что должно привести к активизации кинопроизводства в стране. Как рассказал во время IX МКФ находившийся в Москве мальгашский режиссер Михараве Лимби, кинематографисты Мадагаскара снимают пока преимущественно хронику и документальные ленты. «Думаю, однако,— добавил Лимби,— что недалеко то время, когда мы сможем представить на все конкурсы Московского фестиваля полную программу своих фильмов. Мне и моим коллегам московский международный киносмотр представляется не просто местом соревнования картин и их создателей, но и великолепной школой мастерства, открывающей нашему искусству окно в будущее».

Мексика

История страны и народа, истоки национального самосознания, место человека в современном мире — вот темы и проблематика, которые волнуют мексиканского режиссера Серхио Ольховича, воспитанника ВГИКа, показавшего на IX МКФ в Москве свой новый фильм «Дом на Юге». Ольхович уже неоднократно принимал участие в работе Московского и Ташкентского фестивалей; советские зрители знакомы с его картинами «Встречи одинокого человека» и «Кукла-королева», в которых, в отличие от многих развлекательных мексиканских картин, насыщенных танцевально-песенными номерами, есть серьезные размышления о насущных жизненных проблемах. «Своим твор-

чеством мне хотелось бы оправдать надежды моих учителей — Игоря Таланкина, Сергея Герасимова, Станислава Ростоцкого»,— говорит Серхио Ольхович. Последняя работа режиссера — фильм «Коронация» — поставлена по роману чилийского писателя Хосе Доносо.

Польша

Сыграть доктора Астрова в чеховской пьесе «Дядя Ваня» — мечта популярного польского актера Анджея Лапицкого, хорошо знакомого советским зрителям по ролям в фильмах «Сегодня ночью погибнет город», «Поиски прошлого», «Все на продажу», «Лекарство от любви» и другим. Недавно Лапицкий поставил в театре пьесу Л. Толстого «Живой труп» и исполнил роль Протасова в этом спектакле. Анджей Лапицкий считает, что театр зачастую дает актеру более широкие возможности для самовыражения, чем кинематограф. Среди своих любимых польских режиссеров он назвал в первую очередь Анджея Вайду, а также Кшиштофа Занусси и Тадеуша Конвицкого.

●

Кшиштоф Занусси, режиссер, принадлежащий к «третьему поколению» польских кинематографистов, также участвовал в работе IX МКФ в Москве. Творчество Занусси, являющегося автором нескольких полнометражных и короткометражных картин (в Советском Союзе демонстрировался в прокате его фильм «Размышление» под названием «Структура кристалла»), неизменно вызывает широкий интерес на родине режиссера и за рубежом. Недавно Кшиштоф Занусси закончил съемки фильма «Милосердие авансом» по сценарию Эдварда Жебровского; оператор картины — Витольд Собоциньский, до этого снявший «Землю обетованную» Анджея Вайды.

Румыния

На киностудии «Мосфильм» ведутся съемки фильма «Мать», в работе над которым принимают участие румынские кинематографисты; ставит картину известный румынский режиссер Элизабета Бостан. Творческие связи советской и румынской кинематографий являются традиционными; не так давно на наших экранах шли два фильма советско-румынского производства — «Туннель» и «Песни моря». Советский Союз оказывает румынскому кино значительную техническую помощь; при содействии советских специалистов были осуществлены такие известные постановки, как «Михай Храбрый», «Баллада», «Молодость без старости». Наши мастера комбинированных съемок — оператор Б. Арецкий и художник Л. Александровская — помогали румынским друзьям в работе над фильмами-сказками. Советско-румынское сотрудничество в области кино охватывает и документальный кинематограф. В перспективных планах — еще несколько совместных постановок советских и румынских кинематографистов.

●

Старейший румынский киновед и историк кино Д. Сукиану внес большой вклад в пропаганду советского киноискусства в Румынии. Недавно вышел в свет второй том фундаментального исследования Сукиану «Кинематографические метаморфозы», посвященный экранизации классических литературных произведений; обширная глава книги рассказывает о советских фильмах «Воскресение», «Идиот», «Гранатовый браслет», «Игрок» и ряде других. Д. Сукиану намерен выпустить свои статьи о советском киноискусстве, написанные в разные годы, отдельным изданием. За заслуги в области кинокритики Д. Сукиану был награжден на Московском кинофестивале специальным Дипломом Союза кинематографистов СССР.

Майя Коморовска в одном из последних фильмов Кшиштофа Занусси «Квартальный баланс» (Польша)

●

Создатель знаменитого мультипликационного персонажа «Гомо сапиенс» румынский режиссер Ион Попеску-Гопо придумал нового киногероя, впервые появившегося в ленте для самых маленьких зрителей; этот киногерой учит ребят рисовать и узнавать цифры от 1 до 12. А прежняя «звезда» румынской мультипликации все еще продолжает «сниматься». В прошлом году «Гомо сапиенс» появился в фильме «Интермеццо для вечной любви», посвященном охране природы. Одновременно велась работа над картиной «Сувенир из музея», где любимый всеми рисованный герой Попеску-Гопо попадает в мир полотен Леонардо да Винчи, Боттичелли, Пикассо, Матисса, Репина. Отвечая на вопросы журналистов во время IX МКФ в Москве, Ион Попеску-Гопо, бывший членом жюри конкурса фильмов для детей, назвал человека и его отношение к природе, к миру и красоте основной темой своего творчества.

Танзания

В стране ежегодно снимается 4—5 фильмов; основная цель кинопро-

изводства — просвещение: картины танзанийских кинематографистов помогают людям получить необходимый минимум знаний в различных областях, включая политику и экономику. Первая игровая лента Танзании — «Борьба бедного человека», поставленная режиссером Омари Китана, демонстрировалась на IX МКФ в Москве. В ней рассказывается о нелегкой жизни крестьянина, отправляющегося на заработки в город. Танзанийское киноискусство находится еще только в самом начале своего пути, как и сама страна, недавно ставшая независимой, но то, что с самых первых своих шагов оно делает попытки затронуть реальные жизненные проблемы, близкие и понятные простым людям, дает основания надеяться на его успешное развитие в будущем.

Тунис

«Своими успехами тунисская кинематография во многом обязана московским фестивалям,— заявил по приезде в Москву режиссер из Туниса Брахим Бабаи, являющийся вице-президентом ФЕПАСИ (Панафриканской федерации кинематографистов).— Фестиваль в советской столице, как я мог уже убедиться,— один из наиболее демократичных. Здесь нет иерархии... Московский фестиваль дал творческую путевку в жизнь многим моим коллегам.

Сейчас, когда на африканском континенте рухнули остатки последних колониальных империй, роль африканского кинематографа возрастает. Мы стремимся не только к тому, чтобы рассказать миру о проблемах континента, но и к детальному исследованию этих проблем. Тем важнее демонстрация наших фильмов на фестивале в Москве, ибо девиз Московского фестиваля наиболее точно выражает суть проблем, волнующих наши народы и наших кинематографистов».

Брахим Бабаи недавно закончил свой второй полнометражный игровой фильм, посвященный истории национально-освободительной борьбы в Тунисе; картина дает представление о тех тяжелых жертвах, которые принес тунисский народ во имя свободы и независимости своей страны. События фильма охватывают большой период времени — с конца прошлого века до провозглашения республики в 1956 году. «В своем творчестве,— говорит Бабаи,— я стремлюсь придерживаться тех прогрессивных принципов, которые являются основополагающими для нашей организации ФЕПАСИ».

Финляндия

Финский режиссер Яакко Пакасвирта, создатель конкурсного фильма IX МКФ в Москве «Дом к рождеству», рассказывает, что хотя часть необходимых средств на производство картины и была выделена государством, их оказалось недостаточно, и снимать пришлось на узкую пленку, пригласив всего двух профессиональных актеров. Остальные участники фильма, в котором показана жизнь рабочей семьи,— настоящие рабочие-строители. Большую помощь в работе над картиной оказали активисты Коммунистической партии Финляндии и профсоюзные организации. Паккасвирта подчеркнул, что прокатная судьба картины складывается очень трудно. «Киноэкраны Финляндии,— сказал режиссер,— более чем наполовину заполнены лентами, пропагандирующими секс и насилие. Это объясняется тем, что прокат находится в руках группы предпринимателей, стремящихся любой ценой добиться коммерческого успеха... Чтобы сделать следующий фильм, группе, с которой я работаю постоянно, придется собирать средства в течение полутора лет. Но замысел новой работы с условным названием «Ветеран» уже определился: это будет рассказ о современном рабочем классе».

Франция

Бертран Тавернье, постановщик фильма «Часовщик из квартала Сен-Поль», показанного на проходившей в прошлом году Неделе французского кино в СССР, заявил, что молодые кинематографисты Франции в последние годы все решительнее переносят центр внимания в своих картинах на социальные и политические проблемы, которыми мало интересовались представители «новой волны», чаще предпочитавшие исследовать жизнь буржуазных кварталов Парижа, чем быт и заботы простых людей. Как пример творчества, всерьез касающегося важных вопросов реальной действительности, Тавернье назвал недавние работы режиссеров Бернара Поля, Клода Шалло, Рене Аллио. По мнению Тавернье, ленты этих кинематографистов, сделанные в различных жанрах и отличающиеся разнообразием стиля, всегда — в той или иной мере — принадлежат к политическому кинематографу, завоевывающему все больше симпатий и уважения во всем мире.

●

Имя французского режиссера Жана Древиля хорошо известно в нашей стране по совместной советско-французской картине «Нормандия -Неман» и по фильму «Третья молодость», снятому Древилем на «Ленфильме», однако гостем Московского фестиваля он был в прошлом году впервые. Высказывая свои впечатления от киносмотра в советской столице, Древиль в первую очередь подчеркнул демократический характер фестиваля и его дружественную атмосферу. Говоря о сегодняшнем положении во французском кино, режиссер отметил, что количество серьез-

ных, по-настоящему художественных картин, снимаемых во Франции, заметно снизилось, что, в частности, объясняется усилившейся коммерческой ориентацией кинопроизводства и проката, а также конкурентным давлением со стороны иностранных компаний. Древиль сказал, что, по его мнению, следует больше внимания уделять литературной первооснове фильма, а «большинство современных французских картин «написаны» кое-как». Режиссер поделился своими творческими планами, включающими намерение экранизировать роман Виктора Гюго «93-й год»; эту постановку он мечтал бы осуществить совместно с советскими кинематографистами.

Новый фильм режиссера-коммуниста Жана-Даниэля Симона «Дождь всегда идет там, где мокро», рассказывающий об острой предвыборной борьбе во французской провинции, удостоен в 1975 году премии Поля-Вайяна Кутюрье, присуждаемой газетой «Юманите»

Чили (Патриотические силы)

«Московский фестиваль помог нам еще раз убедиться в силе и влиянии кинематографа на жизнь людей. Нет, пожалуй, ни одной проблемы — политической, экономической или социальной, которая не нашла бы своего отражения в киноискусстве»,— заявила на встрече с журналистами вдова президента Чили Сальвадора Альенде Ортензия Бусси де Альенде, участвовавшая в работе IX МКФ в Москве в качестве члена международного жюри. Она рассказала о трагической судьбе кинокомпании «Чилифилмз», фактически прекратившей свое существование после фашистского переворота. По словам Ортензии Бусси де Альенде, хунта убила искусство в стране.

Действительно, после 11 сентября 1973 года в Чили не было создано ни одной картины. Вместе с другими прогрессивными деятелями культуры преследовашию фашистской хунты подверглись и кинематографисты, многие из которых были вынуждены покинуть родину и жить в эмиграции. И все же чилийские деятели кино продолжают борьбу за свободу и демократическое будущее своей страны. С огромным риском из Чили были вывезены тысячи метров уникальной хроники, рассказывающей о жизни народа до прихода к власти клики Пиночета, кадры, разоблачающие кровавые преступления хунты. Этот материал позволил чилийским кинематографистам активно работать за рубежом. Например, на Кубе был создан фильм «Бой в Чили», а при содействии киноработников Франции, ФРГ, ГДР и Швеции — картина «Кулак против пушек». Используя документальные кадры, полулегально снятые в стране, уже находившейся под пятой хунты, группа документалистов из Франции смонтировала впечатляющую ленту «Чилийский сентябрь», а известные кинопублицисты из ГДР Шойман и Хайновский — фильм «Чистый» путч», раскрывающий механизм фашистского переворота.

Бывший художественный руководитель «Чили-филма», режиссер Дуглас Хюбнер заявил в Москве, что чилийский кинематограф существует ныне только в эмиграции; он особо отметил огромную помощь, оказываемую социалистическими странами деятелям кино Чили, находящимся за границей.

В период IX Московского фестиваля демонстрировалась программа документальных картин о чилийской трагедии, созданных за последнее время на киностудиях социалистических стран.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Бегство мистера Мак-Кинли», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 9 ч.
Автор сценария Л. Леонов. Режиссер-постановщик М. Швейцер. Главный оператор Д. Фатхулин. Главный художник Л. Шенгелия. Композитор И. Шварц. Звукооператоры В. Щедрина, Е. Базанов. В главных ролях: Д. Банионис, Ж. Болотова, А. Степанова, Б. Бабочкин, А. Демидова, В. Высоцкий.

«Дерсу Узала» (по мотивам произведений В. К. Арсеньева), 1-я серия — 8 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария А. Куросава, Ю. Нагибин. Режиссер-постановщик А. Куросава. Операторы-постановщики А. Накаи, Ю. Гантман, Ф. Добронравов. Главный художник Ю. Ракша. Композитор И. Шварц. Звукооператор О. Буркова.
В главных ролях: Ю. Соломин, М. Мунзук, М. Бычков, В. Хрулев, В. Ласточкин, С. Марьин, И. Сыхра, В. Сергияков, Я. Якобсонс, В. Хлестов, Г. Полушин, В. Колдин, М. Тетов, С. Синявский, В. Сверба, В. Игнатов, В. Кремена, А. Пятков, С. Данильченко, Дима Коршиков, С. Чокморов.

«Земляки», 9 ч.
Авторы сценария В. Шукшин, В. Виноградов. Режиссер-постановщик В. Виноградов. Главный оператор Р. Веселер. Главный художник И. Шретер. Композитор В. Комаров. Звукооператор В. Лагутина.
В главных ролях: Г. Ненашева, С. Никоненко, Л. Неведомский, М. Кокшенов, Л. Пудов, В. Заманский, А. Соловьев, М. Глузский, Б. Кудрявцев, Г. Юхтин, Т. Решетникова.

«Ищу мою судьбу», 10 ч.
Авторы сценария Р. Буданцева, Н. Ершов. Режиссер-постановщик А. Манасарова. Главный оператор Л. Крайненков. Главный художник Н. Мешкова. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор С. Минервин.
В главных ролях: Г. Жженов, Э. Марцевич, Г. Польских, Е. Сафонова, С. Морозов, К. Сорокин, М. Булгакова, Е. Шутов, А. Павлычева, С. Яковлев, А. Веденкин.

«Петр Мартынович и годы большой жизни», 9 ч.
Авторы сценария М. Туровская, Ю. Ханютин. Режиссер-постановщик Н. Орлов. Главный оператор Г. Абрамян. Главный художник В. Гладников. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Р. Собинов.
В главных ролях: О. Ефремов, А. Алейникова, В. Платов, А. Крюков, Г. Юшко, К. Тыртов, Л. Любецкий, Л. Виккел, Г. Комарова, В. Яковлев, С. Малишевский, В. Носик, Л. Реутов, А. Лукьянов, Н. Гурзо, Т. Решетникова, Ю. Мартынов, В. Смирнов, А. Игонин.

«Принимаю на себя», 10 ч.
Авторы сценария Г. Капралов, С. Туманов. Режиссер-постановщик А. Орлов. Оператор-постановщик О. Згуриди. Художники-постановщики А. Лебедев, И. Лемешев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Ю. Фетисов.
В главных ролях: Э. Магалашвили, С. Сазонтьев, А. Будницкая, С. Никоненко, М. Глузский, С. Курилов, М. Дроздовская, А. Соловьев, В. Протасенко, И. Киселева, А. Вокач, В. Паулус, А. Леонтьев, В. Козинец, Ю. Голышев, В. Грачев, Г. Юхтин, Ю. Белов.

«Стоянка три часа», 8 ч.
Автор сценария Ю. Чибряков. Режиссер-постановщик А. Светлов. Главный оператор В. Шейнин. Главный художник В. Кислых. Композитор А. Флярковский. Звукооператор Р. Берз.
В главных ролях: Л. Норейка, А. Горячев, Р. Куркина, Ю. Гусев, В. Емельянов, В. Захарченко, В. Филиппов, А. Соловьев, Г. Шахет, М. Житько, Б. Шинкарев, Ю. Захаренков, Н. Васильев, Н. Жирнов.

Совместное производство киностудии «Мосфильм» (СССР) и «Филмски студио Титоград» (Югославия)

«Единственная дорога», 10 ч.
Автор сценария В. Трунин. Режиссер-постановщик В. Павлович. Главный оператор А. Темерин. Главный художник Г. Турылев. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор Л. Трахтенберг.
В главных ролях: Т. Сидоренко, В. Мандич, А. Аржиловский, Л. Дуров, Г. Стриженов, А. Кузнецов, Д. Янчиевич, В. Высоцкий, В. Пучков, В. Кашпур, В. Попович, Д. Боянич, С. Данильченко, И. Мирошниченко, В. Дворжецкий, И. Васильев, С. Яковлев, В. Попович, И. Класс, Б. Руднев, Н. Дупак, Г. Юхтин, В. Павлов, И. Жеваго, К. Забелин, Е. Крюков, Б. Битюков, М. Гришин, Н. Булинская.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Потрясающий Берендеев», 7 ч.
Автор сценария В. Потоцкий. Режиссер-постановщик И. Вознесенский. Главный оператор А. Полканов. Главный художник Н. Сендеров. Композитор А. Рыбников. Звукооператор А. Голыженков.
В главных ролях: С. Образцов, А. Харыбин, Е. Евстигнеев, Л. Евстигнеева, Б. Иванов, А. Миронов, Э. Мильтон, Л. Каневский, Л. Дуров, Т. Давыдов, А. Смирнов, Р. Самерханов, В. Изотова, Олег и Игорь Тамировы.

«Ералаш» № 2 (детский юмористический киножурнал), 1 ч.
«Слава Ивана Козловского» (по рассказам В. Драгунского).
Автор сценария и режиссер В. Горлов. Оператор А. Мачильский. Художник Д. Богородский. Звукооператор Л. Вейтков. В ролях: М. Глузский, А. Кондратьев, А. Мисбах, Н. Жилклин.
«Гостеприимство».
Автор сценария О. Григорьев. Режиссер М. Юзовский. Оператор А. Яцинявичюс. Художник О. Кравченя. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Л. Дружинина.
В ролях: Женя Негрова, Митя Юзовский, Алина и Надя Ткач, Вова Коровин, Андрей Галиев.
«Не надо волноваться».
Автор сценария В. Бахнов. Режиссер В. Дорман. Оператор В. Корнильев. Художник М. Горелик. Композитор Д. Дорман. Звукооператор Л. Вейтков. В ролях: И. Мурзаева, Л. Овчинникова, Н. Румянцева, Г. Тусузов, Павел и Егор Коганы, Павлик Степанов. Главный редактор киножурнала А. Хмелик.

Киностудия «Ленфильм»

«Единственная...» (по рассказу П. Нилина «Дурь»), 10 ч.
Авторы сценария П. Нилин, И. Хейфиц. Режиссер-постановщик И. Хейфиц. Главный оператор Г. Маранджян. Главный художник В. Светозаров. Композитор Н. Си-

монян. Звукооператор И. Вигдорчик.
В главных ролях: В. Золотухин, Е. Проклова, Л. Гладунко, В. Высоцкий, Л. Малеванная, В. Невинный, Л. Соколова, В. Заманский.

«Звезда пленительного счастья», 1-я серия — 8 ч.; 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария В. Мотыль, О. Осетинский, при участии М. Захарова. Режиссер-постановщик В. Мотыль. Главный оператор Д. Месхиев. Главный художник В. Кострин. Композитор И. Шварц. Звукооператор М. Лазарев.
В главных ролях: И. Купченко, А. Баталов, Н. Бондарчук, О. Стриженов, Эва Шикульска, И. Костолевский, Л. Иванов, Р. Куркина, Т. Панкова, О. Янковский, Т. Федорова, А. Пороховщиков, В. Костецкий, В. Ливанов, И. Смоктуновский, В. Стржельчик, Д. Шилко, И. Дмитриев, В. Дубенский, В. Терехов, Д. Макаровский, А. Трусов, М. Кокшенов, А. Кожевников.

«Не болит голова у дятла», 8 ч.
Автор сценария Ю. Клепиков. Режиссер-постановщик Д. Асанова. Главный оператор Д. Долинин. Главный художник В. Светозаров. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Андреев.
В главных ролях: С. Жезляев, Л. Цыплакова, С. Богданов, И. Обольская, Д. Козлов, А. Никитин, Ю. Шишкина, Е. Васильева, Н. Гринько, Т. Волкова, П. Ростовский, М. Светин, В. Васильков и другие.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Это было в Межгорье» (по мотивам произведения И. Ле «Роман Межгорья»), 8 ч.
Автор сценария Е. Хринюк. Режиссер-постановщик М. Закиров. Главный оператор В. Башкатов. Главный художник П. Максименко. Композитор В. Сильвестров. Звукооператор Ю. Горецкий.
В главных ролях: А. Мухтаров, В. Мирошниченко, Р. Хамраев, Н. Крюков, Б. Бейшеналиев, Л. Еремина, З. Мухамеджанов, Л. Перфилов, Я. Файзуллаев, А. Бакиров, Т. Реджеметов, А. Рахимов.

«Я больше не буду», 7 ч.
Авторы сценария З. Гердт, М. Львовский. Режиссер-постановщик Е. Шерстобитов. Главный оператор М. Черный. Главный художник В. Шавель. Композитор М. Бойко. Звукооператор Л. Вачи.
В главных ролях: А. Базькин, А. Евдокимова, О. Симонова, Н. Гаврилов, Ф. Пантюшин.

Одесская киностудия

«Ответная мера», 9 ч.
Авторы сценария М. Эльяш, Г. Тарасуля. Режиссер-постановщик В. Костроменко. Операторы-постановщики Н. Нильчук, А. Полынников. Художники-постановщики Н. и В. Ефимовы. Композитор Б. Троцюк. Звукооператоры А. Блоберман, И. Скиндер.
В главных ролях: П. Шелохонов, Н. Фатеева, Х. Мандри, И. Адермане, В. Безруков, А. Виденикс, Г. Дрозд, Б. Зайденберг, А. Задачин, Л. Каневский, Ю. Ликумс, Х. Лиепиньш, О. Мокшанцев, М. Майоров, Н. Рычагова, Г. Робинсон, С. Яковлев.

Рижская киностудия

«Лето мотоциклистов», 7 ч.
Авторы сценария А. Якубан, Э. Ансон. Режиссер-постановщик У. Браунс. Операторы-постановщики И. Селецкис, К. Залцманис. Главный художник У. Паузерс. Композитор М. Зариньш. Звукооператор И. Яковлев.
В главных ролях: И. Янсонс, П. Гаудиньш.

Киностудия «Молдова-филм»

«Между небом и землей», 8 ч.
Авторы сценария М. Бадикяну, А. Инин. Режиссеры-постановщики М. Бадикяну, В. Харченко. Оператор-постановщик Е. Филиппов. Главный художник Н. Апостолиди. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Т. Ткаченко.
В главных ролях: В. Абдулов, В. Перевалов, Р. Ткачук, Л. Еремина, Д. Япуиджан, В. Монгуш, В. Флишаровский, А. Солоницын, Н. Мерзликин, С. Морозов, Д. Дариенко, М. Бадикяну.

Свердловская киностудия

«Танец орла», 9 ч.
Автор сценария А. Розин. Режиссер-постановщик В. Живолуб. Операторы-постановщики Г. Черешко, И. Артюхов. Главный художник А. Кочуров. Композиторы В. Гевиксман, Д. Хуреш-оол. Звукооператор Г. Ерыкалов.
В главных ролях: Ч. Думанаев, Н. Жантурин, Р. Бири-Санаа, П. Чимит, А. Запорожец, И. Гаврилюк, А. Ооржак, В. Арапган, А. Беспалый.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Они будут счастливы», 7 ч.
Автор сценария А. Страхов, при участии О. Гвасалия. Режиссер-постановщик О. Гвасалия. Главный оператор Н. Сухишвили. Главный художник Г. Микеладзе. Композитор А. Раквиашвили. Звукооператор Г. Кунцев.
В главных ролях: Г. Циплинскайте, Г. Рехвиашвили, Г. Гогоберидзе, А. Филозов, Г. Шипия, Н. Лебле, В. Нинидзе, А. Курепов, Р. Муратов, Т. Валеев.

«Первая ласточка», 8 ч.
Автор сценария Л. Челидзе, при участии Н. Мчедлидзе. Режиссер-постановщик Н. Мчедлидзе. Главный оператор Г. Челидзе. Главный художник Д. Такнашвили. Композитор Д. Кахидзе. Звукооператор М. Тевзадзе.
В главных ролях: Д. Абашидзе, В. Надария, И. Хвичча, В. Ферапонтов, Л. Лордкипанидзе, Д. Джаяни, А. Кадешвили, Р. Тавадзе, Г. Мчедлидзе, З. Шилакадзе, Т. Мегрелидзе, М. Кинцурашвили, Д. Жвания, Г. Пирцхалава, Т. Дадиани, В. Чхаидзе, Б. Пайчадзе, Т. Хорава, И. Нинидзе, А. Вартанян, Б. Цуладзе.

«Спелые гроздья», 8 ч.
Авторы сценария Т. Маглаперидзе, О. Абесадзе. Режиссер-постановщик О. Абесадзе. Главный оператор А. Филипашвили. Главный художник В. Арабидзе. Композитор Р. Лагидзе. Звукооператор Э. Джебашвили.
В главных ролях: Т. Арчвадзе, М. Бибилейшвили, И. Гигошвили, Д. Папуашвили, М. Тбилели, З. Лаперадзе, Т. Ласхишвили, Б. Закариадзе.

Киностудия «Узбекфильм»

«Незабытая песня», 9 ч.
Авторы сценария Ф. Ходжаев, Д. Холендро. Режиссер-постановщик Р. Батыров. Главный оператор Т. Эфтимовский. Главный художник Н. Рахимбаев. Композитор Л. Критская. Звукооператор Э. Каюмов.
В главных ролях: Р. Сагдуллаев, С. Суховей, К. Головко, Ю. Баталов, П. Кормунин, Б. Владомирский, Г. Гарбун, А. Леньков, В. Сичкарь.

«Человек уходит за птицами», 9 ч.
Автор сценария Т. Зульфикаров. Режиссер-постановщик А. Хамраев. Главный оператор Ю. Клименко. Главный художник Э. Каламтаров. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Д. Ахмедов.
В главных ролях: Д. Файзиев, Д. Камбарова, А. Саидов, Н. Авазова, М. Абзалов.

Киностудия «Туркменфильм»

«Цвет золота», 9 ч.
Авторы сценария Г. Коледа, А. Хаидов. Режиссер-постановщик Х. Какабаев. Главный оператор У. Сапаров. Главный художник А. Чернов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Ч. Аннахалов. В главных ролях: О. Амангельдыев, А. Яббаров, А. Довлетов, Т. Касумов, С. Пенкина, О. Геленович, В. Емельянов, О. Ходжимуратов, П. Махотин, А. Спиридонов, О. Черкезов, С. Одаев, Б. Аннанов, Т. Сейиткулиев, А. Одаев, Б. Кудрявцев, С. Орлов, Ю. Кулиев.

«Черный караван» (по одноименному роману К. Кулиева), 9 ч.
Авторы сценария К. Кулиев, А. Юровский. Режиссер-постановщик Ю. Борецкий. Главный оператор А. Карпухин. Главный художник А. Чернов. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Л. Чиркинянц.
В главных ролях: Б. Зайденберг, А. Аловов, Ю. Комаров, Б. Аннанов, О. Лиангельдыев, П. Атаев, Л. Бережная, В. Вершанский, Ю. Борецкий, К. Кельджаев, А. Карапетян, Т. Коноатов, В. Краснопольский, В. Мухамедов, Х. Муллик, А. Одаев, Н. Шпенная, В. Разумовский, Б. Садыков, А. Спиридонов, Л. Ташкинов, А. Якубов.

«Фитиль» № 150 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Нельзя и можно» (киностудия им. М. Горького). Автор сценария М. Ушац. Режиссер В. Бычков. Оператор А. Рыбин. Художник А. Вагичев. Композитор А. Коган. В ролях: Т. Пельтцер, Б. Гитин.
«Расплата за смекалку» (ЦСДФ). Автор сценария М. Вознесенский. Текст А. Курляндского. Режиссер-оператор Л. Кокошвили.
«Начнем новую жизнь» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Арканов, Г. Горин. Режиссер Н. Михалков. Оператор Т. Лебешев. Художник Б. Чеботарев. В ролях: Р. Быков, Л. Овчинникова, С. Харитонова, М. Турченков, К. Тегин, Е. Семочкина, Н. Аганова.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 151 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Нежный подход» («Мосфильм»). Автор сценария А. Каневский. Режиссер Х. Бакаев. Оператор В. Абрамов. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В ролях: Л. Алешникова, Е. Мазурова, Р. Ткачук, Сережа Тегин.
«Вчера, сегодня, завтра» (Ростовская студия кинохроники). Автор сценария А. Тараскин. Режиссер и оператор В. Каликьян.
«Летающие тарелки» («Ленфильм»). Автор сценария И. Фарбаржевич. Режиссер В. Фетин. Оператор В. Карасев. Главный художник А. Рудяков. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Г. Лукина. В ролях: А. Бешаминов, А. Трусов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Исцеление» («Дактилология»), 8 ч.
Производство киностудии «Гунниил» (Венгрия).
Автор сценария Юдит Мариашши. Режиссер Мара Луттор. Оператор Янош Кенде. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Золтан Енеи.
В ролях: Андраш Нири, Яна Брейхова, Илдико Яни, Антал Пагер.

«Нет времени», 8 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Авторы сценарий Шандор Чоори, Ференц Коша. Режиссер Ференц Коша. Оператор Шандор Шара. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Жолт Дурко.
В ролях: Лоранд Лохински, Тибор Силанди, Петер Хаумани, Янош Коньорчик, Иштван Сёке, Йожеф Мадараш, Яцинт Юхас, Ласло Бенце.

«Яд в стакане», 9 ч.
Производство «Мафильм» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Йожеф Мадяр. Оператор Тибор Банок. Художник Ласло Дуба. Композитор Янош Дюлан Гаал.
В ролях: Дьёрдь Барди, Ференц Калаи, Имре Шинкович, Цецилия Эстергайош, Имре Понграц, Ласло Банхиди.

«Звук мотора», 8 ч.
Производство «Монголкино» (МНР).
Авторы сценария Ч. Гомбо, Б. Сумху. Режиссер Б. Сумху. Оператор Б. Балжиннямм. Художник О. Мягмар. Композитор Д. Лувсаншарав.
В ролях: Н. Бямбацогт, Д. Хишигдулам, Т. Пэрэнлэй, Б. Давасурэн, З. Доржсурэн, У. Осор, Б. Мижилдорж.

«Рассвет над Тамиром» («Прозрачный Тамир», по роману Ч. Лодойдамбы), 3-я серия — 9 ч.
Производство «Монголкино» (МНР)
Авторы сценария Ч. Долгосурэн, Р. Доржпалам. Режиссер Р. Доржпалам. Оператор Д. Баттулга. Художник П. Цогзон. Композитор Д. Намсрайжав.
В ролях: Н. Батор, Б. Очирбат, Н. Нямдава, Н. Сэсэр, Г. Сандуйжав, Б. Цэрэнбалжид, Ч. Цэрэннадмид, Н. Жавзма.

«В пустыне и джунглях» («В пустыне и пуще», по мотивам романа Генрика Сенкевича), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).
Авторы сценария Владислав Шлесицкий, Александр Сцибор-Рыльский. Режиссер Владислав Шлесицкий. Оператор Богуслав Ламбах. Художники Веслав Спядецкий, Ярослав Свитоняк. Композитор Анджей Кожиньский.
В ролях: Томаш Мэнджак, Моника Роска, Ахмед Хегази, Ибрагим Схеми, Малия Мекки, Станислав Ясюкевич, Эдмунд Феттинг, Ахмед Мареи, Зигмунт Хобот, Эмос Банго.

«Горечь разлуки» («Грех Катарины Падыховой», по рассказу Петра Илемницкого), 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).
Автор сценария Моника Гайдошова. Режиссер Мартин Холлый. Оператор Карол Кршка. Художник Юрай Червик. Композитор Зденек Лишка.
В ролях: Гана Пастейржикова, Михал Дочоломанский, Штефан Квиетик, Карол Махата, Ольга Шалагова, Людвиг Кронер.

«Пятое наступление» («Суть-еска»), 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство «Босна-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Брашмир Штепанович, Сергей Бондарчук. Режиссер Стипе Делич. Оператор Томислав Пинтер. Художники Марио Карбулья, Асим Бабич, Тихомир Пилетич. Композитор Микис Теодоракис.
В ролях: Ричард Бартон, Люба Тадич, Бата Живойинович, Ирена Папас, Милена Дравич, Борис Дворник, Берт Сотлар, Раде Маркович, Любиша Самарджич, Милан Пузич, Коле Ангеловски, Столе Аранджелович, Реля Башич.

2 1976

В номере будет опубликована перекличка советских кинематографистов навстречу XXV съезду КПСС;

диалог сценариста Э. Дубровского и режиссера В. Лисаковича посвящен актуальным проблемам документального экрана;

статьей А. Гребнева под рубрикой «Дискуссии» редакция продолжит обсуждение вопросов кинодраматургии;

раздел «Теория и история» состоит из статей Н. Клеймана о непреходящем значении фильма «Броненосец «Потемкин» и Ю. Бабахана «Психологические закономерности восприятия кинозрителя»;

под рубрикой «Беседы за рабочим столом» печатается интервью с С. Чиаурели;

в номере публикуются воспоминания таджикского режиссера Б. Кимягарова о выдающемся мастере казахского кино Шакене Айманове;

в разделе «Из творческого опыта» публикуются заметки Н. Лордкипанидзе, сделанные на репетициях Г. Товстоногова;

в разделе «За рубежом» печатается окончание статьи Г. Капралова о программе IX МКФ в Москве и обзор Ю. Ханютина о фильмах документальной программы фестиваля, а также информационные заметки о новостях кино за рубежом;

номер завершится сценарием В. Черныха «Собственное мнение».

Индекс 70402